

RELIGION RECONSIDERED: THE GOSPEL ACCORDING TO THE ITALIAN  
TWENTIETH CENTURY

Metello Mugnai

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the  
Department of Romance Languages (Italian).

Chapel Hill  
2013

Approved by:

Federico Luisetti

Dino Cervigni

Ennio Rao

Lucia Binotti

Amy Chambless

© 2013  
Metello Mugnai  
ALL RIGHTS RESERVED

## **ABSTRACT**

**METELLO MUGNAI: Religion Reconsidered: The Gospel according to the Italian  
Twentieth Century  
(Under the direction of Federico Luisetti)**

This dissertation centers around the representation of Jesus in twentieth-century Italian literature and cinema. In Italy, these rewritings have often been produced during moments of socio-political transition, many times by artists who are not religiously observant. My dissertation examines the ways in which five Italian artists (Papini, Pasolini, De André, Rossellini and Berto) engaged with the rewriting of the gospel, each in their own intellectual context and with specific political goals.

In my dissertation, through a close reading of these new representations of Jesus, I seek to bring to the forefront the complex reasons why those Italian authors decided to rewrite the canonical gospels into their own gospel. These rewritings transform and mold the canonical gospels into new ones through the use of different media, such as novels, films, or music, but also through the use of different scenarios, characters, and episodes.

This thesis investigates this process of rewriting, to find out the needs of these artists to re-write the gospels and thus create their own gospel. Consequently, my doctoral dissertation seeks to analyze Jesus as a narrative character, by investigating those artistic works that focus on the Jesus of the gospels. These works include two novels, two movies, and one concept album, by such foremost authors and artists as Giovanni Papini and Giuseppe Berto, film directors Pier Paolo Pasolini and Roberto Rossellini, and songwriter Fabrizio De André.

## TABLE OF CONTENTS

### Capitoli

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1.....	19
Capitolo 2.....	44
Capitolo 3.....	79
Capitolo 4.....	114
Capitolo 5.....	148
Il vangelo secondo Giuda.....	148
CONCLUSIONE .....	181
BIBLIOGRAFIA .....	206

## INTRODUZIONE

Il mio interesse per la figura di Gesù nel novecento italiano, sia esso nel cinema, nella musica, o nella letteratura, non nasce in un momento preciso e identificabile, come ad esempio in seguito a un corso o a una lettura di particolare ispirazione. Eppure, ripensando a un momento chiave di questa fascinazione, immediatamente ritorna alla mente il racconto di una compagna di studi che parlava di un libro, un vangelo di fantasia, il cui messia non era Gesù Cristo, come siamo abituati a pensare, bensì Giuda. Il vero messia non era colui che aveva ricevuto la gloria eterna, ma colui che era andato fino in fondo, che si era fatto veramente uomo, che aveva perso tutto facendosi peccatore, rinunciando all'onore e alla gloria eterna. Questo vero messia, secondo l'autore, non era Gesù, come ci era stato insegnato fin da ragazzi, bensì Giuda. Non ricordo se la storia che mi veniva raccontata erano le *Tres versiones de Judas* di Jorge Luis Borges, o *La gloria* di Giuseppe Berto, ma ricordo il grande fascino subito per un così paradossale, diametrico ribaltamento di prospettiva. Da quel momento nei miei studi ho sempre mantenuto uno sguardo attento verso il personaggio cristologico, un orecchio teso verso questo argomento, all'inizio in modo più distaccato e indiretto, per poi avvicinarmi lentamente verso un approccio più preciso e sistematico. Un processo che, lento ma inesorabile, trova la sua finale realizzazione e sistemazione in questa tesi.

All'iniziale interesse e fascino verso questa figura storica e religiosa si deve poi aggiungere la grande versatilità dimostrata dai vari autori nella rappresentazione artistica di questo personaggio. Una rappresentazione che cambia secondo il periodo in cui viene proposta, secondo il *medium*, secondo l'artista, naturalmente, e secondo quelli che erano gli obiettivi artistici dell'autore in questione, diventando così una vera e propria 'riappropriazione'. Tutto questo contribuisce a creare una rete di interessi critici, sostenuti dalla tesi di uno degli autori presi in considerazione in questa tesi, Giovanni Papini, che nel suo *Storia di Cristo* (1921) dice: "Ogni età deve riscrivere il suo evangelo" (*Storia di Cristo* XIII). La tesi di Papini è in un certo senso la stessa di questo progetto di ricerca, e cioè che ogni età, ogni generazione, ha o ha avuto bisogno di riscrivere il suo vangelo, di tradurlo nei propri versi, con obiettivi artistici talvolta vicini, talvolta lontanissimi tra di loro. Una tesi che viene riconfermata dalle produzioni artistiche e dagli studi contemporanei sulla figura di Gesù, il cui uso si riverbera con i suoi accenti e le sue sfumature negli anni più recenti. Si veda l'ampia filmografia dedicata ai vangeli, che passa da *kolossal* hollywoodiani al musical *Jesus Christ Superstar*, o al *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, per concludere l'ultima, discutibile pellicola di Mel Gibson: *The Passion*, così come studi accademici come *The Color of Christ* di Edward Blum e Paul Harvey, recentemente pubblicato dalla University of North Carolina Press.

Blum e Harvey raccontano la storia di una violenza collettiva, inflitta alla comunità della chiesa battista di Sixteenth Street a Birmingham, Alabama, dove una domenica mattina del settembre 1963 una bomba posta dal Ku Klux Klan uccide 4 bambine. Nell'esplosione, una vetrata raffigurante il crocefisso rimane danneggiata, sfigurando l'immagine cristologica e rimuovendone interamente il volto. Il corpo di Cristo, e più specificamente il volto di Cristo che dovrà essere ricostruito, diventa un

caso politico, e un'occasione per i due autori di rileggere il rapporto tra la figura di Gesù, la razza, e il potere nella storia degli Stati Uniti. Come rilevano gli autori: "Christ's body mattered too. His image, what it signified, where it was placed, what happened to it, and how it would be replaced shaped the dialogue in fundamental ways" (5).

Forse non ogni età e ogni generazione deve necessariamente ri-scrivere il proprio vangelo, ma sicuramente quello della riscrittura evangelica rappresenta uno snodo fondamentale da un punto di vista artistico, storico, culturale, spesso politico, come si è visto nel caso di *The color of Christ*. Una tesi che si riverbera negli studi di un celebre critico come Harold Bloom, che nel suo *Ruin the Sacred Truth. Poetry and belief from the Bible to the Present* sottolinea come già autori del calibro di Oscar Wilde, William Butler Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot, osarono "rovinare le sacre verità," per farle proprie e riattualizzarle, ritradurle e dar loro nuovo un significato più contestuale e contemporaneo. Del resto, come rileva Piero Boitani, autore di *Riscritture* e caposaldo tra gli intellettuali che hanno preso in considerazione le riscritture evangeliche nella letteratura angloamericana, quello della riscrittura è un fenomeno che ha luogo all'interno della stessa bibbia. La genesi riscrive la genesi, e il nuovo testamento riscrive il vecchio, con l'esplicita intenzione di completarlo (*Riscritture* VII). Alla bibbia poi bisogna aggiungere le riscritture apocrife, volutamente prese in considerazione dal De André di *La buona novella*. Dio, dice Boitani, "cannot be known, cannot be the product of cognition but only, if at all, of re-cognition, and all Scripture is therefore re-scripting, a re-Writing" (VIII).

In particolare, sulla questione della riscrittura, il già citato Bloom è risultato molto prezioso, con una delle riflessioni che ci è parsa si riflettesse in maniera

evidentemente emblematica sulle opere scelte per questa tesi. Bloom parla della ‘sacra verità’ rovinata per sottrazione, più che tramite riscrittura vera e propria.

Secondo Bloom, infatti, nelle riscritture non si rivela importante solo ciò che si decide di considerare ma anche, e forse soprattutto, ciò che eventualmente l'artista decide di omettere. Una riflessione che si rivelerà fondamentale in particolare per l'analisi delle opere di Pasolini, De André e Rossellini. Infatti, mentre Boitani e Bloom si soffermano su entrambi l'antico e il nuovo testamento, e aprono il proprio orizzonte a opere della letteratura angloamericana, al cui interno si possano rilevare elementi di riscrittura evangelica, nella mia tesi ho deciso di seguire un approccio diverso, più delimitato e più specifico nella sua applicazione. Soffermandosi su alcune opere emblematiche, la mia ricerca analizza la figura di Cristo nella letteratura e nel cinema italiano a partire dagli anni Venti. Tralasciando i personaggi riconducibili soltanto indirettamente a modelli cristologici, ho preso in esame esclusivamente quelle opere in cui il protagonista è il Gesù dei Vangeli. Ho scelto di analizzare questa figura, così culturalmente importante all'interno della società occidentale, perché credo che Gesù sia una figura nel suo genere archetipica e simbolica, a prescindere dal fatto che lo si consideri un personaggio divino o umano. In questa prospettiva, il riverberarsi di questo mitologema in periodi storici peculiari, come ad esempio quello delle lotte del '68, o quello del ritorno all'ordine dopo il momento di rottura delle avanguardie futuriste, sembra dimostrare come ancora oggi la storia di Cristo sia considerata da alcuni artisti come significativa per la società.

Il quadro cronologico scelto è quello del Novecento letterario e cinematografico italiano dagli anni Venti, che inizia con il ritorno all'ordine rispetto alla rivoluzione futurista rappresentato da *Storia di Cristo* (1921) di Giovanni Papini. Seguendo un ordine diacronico, il primo capitolo è appunto dedicato a *Storia di*



*Cristo*, un'opera particolarmente atipica, sia per ricezione critica, sia per la sua peculiarità all'interno della produzione dell'autore. Il secondo capitolo ha preso in considerazione il film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini, che con la sua carica rivoluzionaria ha anticipato il momento di rottura rappresentato dal 1968. Mentre il Cristo di Pier Paolo Pasolini anticipa la crisi del '68, il Gesù di Fabrizio De André è lo strumento politico scelto dal cantautore come segno di impegno a seguire i moti del periodo 'sessantottino'. Pertanto, il terzo capitolo prende in esame il concept-album *La buona novella* (1970), studiato in rapporto alla rivoluzione di quegli anni. Il quarto capitolo è stato dedicato a Roberto Rossellini e al film conclusivo della sua carriera, *Il messia* (1975), mentre il quinto e ultimo capitolo è stato dedicato all'ultimo romanzo di Giuseppe Berto, *La gloria* (1978), che rappresenta una sorta di vangelo secondo Giuda. Il nucleo centrale della tesi, come si avrà modo di vedere, rappresenta l'insieme di quegli autori che hanno scelto di riscrivere il Vangelo e di riattualizzare il personaggio cristologico secondo un fine esplicitamente politico. Pasolini e De André, infatti, scrivono subito prima e subito dopo i movimenti studenteschi e sociali del '68. Pasolini le anticipa, cogliendo l'aspetto di ingiustizia sociale legato al *boom* economico italiano, mentre De André, rientrando perfettamente in un quadro di rinnovato impegno politico *bipartisan*, cerca di mostrare come la figura di Gesù potesse mettere d'accordo tutte le parti politiche interessate a un mondo migliore.

Seppur non così ideologicamente schierato, non è meno politico Rossellini, il quale inserisce *Il messia* nel contesto finale della sua produzione cinematografica, contraddistinta da un diffuso interesse per l'educazione, l'enciclopedismo, la pedagogia. Anche in questo caso l'interesse è evidentemente politico, ma in modo più

indiretto, indirizzato a cambiare e migliorare il mondo attraverso un processo di educazione delle masse.

Il primo e l'ultimo capitolo rappresentano perfettamente la quadratura del cerchio, chiudendo all'interno di questi il nucleo degli artisti più politici, ma anche ponendosi a estremi opposti l'uno dall'altro. Nel caso de *Storia di Cristo*, infatti, si può vedere come Papini rifletta perfettamente la stessa parabola delle correnti artistiche dei primi del novecento, passando da un futurismo arrebbante, dissacratorio e distruttivo, a un ritorno all'ordine più docile e pacato. Con l'ascia di guerra Papini dissotterra anche quel Dio che non è più morto, come avevano ipotizzato le correnti nietzchiane, e non è più finito, come egli stesso pensava, nell'opera autobiografica *Un uomo finito*. Papini ritorna alla religione indotto da motivi personali, seguendo appunto quella parabola sociale e letteraria propria degli anni venti che coincide con il ritorno all'ordine. Al tempo stesso, però, porta questo interesse personale per la storia di Cristo più avanti, rendendolo in un certo senso un interesse universale, descrivendo come riscrivere il vangelo e riscoprire la figura di Cristo sia un'operazione non solo consigliabile, ma necessaria a qualunque età che non voglia rimanere nella barbarie e nelle tenebre.

Berto, dal canto suo, si muove in direzione opposta, passando da un interesse universale, e potenzialmente politico del vangelo, a un interesse personale. Come ci sarà modo di vedere, i critici che hanno preso in considerazione l'operato bertiano ci insegnano che aspettarsi troppa coerenza politica da parte di questo autore rischia di deludere molte aspettative. "Cristo," ci dice Berto in un'intervista a Giulia Massari, "è l'unica forza che si contrappone al marxismo," ma in realtà il suo *La gloria*, di fatto non ha niente di politico. Berto forse pensava all'inizio di contrapporre Cristo al marxismo, per poi invece concludere riscrivendo un vangelo più vicino all'interesse

personale, che non all'interesse politico. Il vangelo di Berto è un vangelo visto secondo la prospettiva di Giuda, ma anche vissuto e scritto in prima persona, identificandovisi così in maniera piuttosto chiara, come si cerca di mostrare nel corso del quinto capitolo con l'aiuto di altri elementi.

Per quanto riguarda il metodo interpretativo, ho seguito un doppio binario critico. Prima di tutto, ho contestualizzato le opere prese in esame nel loro quadro storico-letterario; successivamente, sono entrato nello specifico dell'analisi del personaggio Cristo, facendo riferimento alla teoria dei "modi" di Northrop Frye, esposta nel volume *Anatomia della critica* (1969). Da un lato, questo doppio approccio mi ha permesso di inquadrare le opere all'interno del loro periodo storico e all'interno della produzione dell'autore. Dall'altro, la teoria dei "modi" di Frye mi ha permesso di analizzare in dettaglio le *figurae Christi* presenti.

Nel primo saggio del suo *Anatomia della Critica*, Frye, rifacendosi alla Poetica di Aristotele, evidenzia tre componenti fondamentali della letteratura: il *mythos*, vale a dire l'intreccio, l'*ethos*, vale a dire la caratterizzazione del personaggio e del suo ambiente, e la *dianoia*, cioè il tema, o l'idea alla base dell'opera. Frye sostiene che le opere letterarie possono essere divise, seppur non nettamente, tra quelle in cui l'anima è rappresentata dall'invenzione interna e dal suo intreccio, e quelle in cui l'elemento principale è l'invenzione esterna, il tema, come ad esempio i saggi o la poesia lirica. Tuttavia, come sostiene Frye:

si può dire che alcune opere letterarie sono prevalentemente inventive e altre prevalentemente tematiche. Ma è chiaro che non esiste un'opera letteraria che sia solo inventiva o solo tematica, in quanto tutti e quattro gli elementi etici (etici nel senso

che presuppongono degli individui) l'eroe, la società dell'eroe, il poeta e i lettori del poeta sono sempre almeno potenzialmente presenti (72).

Quindi, in ogni opera sono presenti, seppure in misure diverse, questi quattro elementi "etici": l'eroe e la società dell'eroe, che rientrano all'interno del modo inventivo, e il poeta e la società del poeta, che invece Frye include nel modo tematico. Prendendo spunto da questa distinzione di Frye tra modo inventivo e modo tematico, ho analizzato le opere prese in considerazione, con speciale attenzione al modo inventivo, ma senza escludere il modo tematico. Quest'ultimo, infatti, permette di gettare un ulteriore sguardo analitico sul rapporto tra un tema così importante e significativo, come la storia di Gesù e la società del poeta. Come si avrà modo di vedere nei capitoli, due esempi in cui questo rapporto tra eroe e società del poeta sembra essere particolarmente significativo possono essere forniti da *Storia di Cristo* di Papini, che coincide con il ritorno all'ordine, o *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini che anticipa la rivoluzione del '68.

Per quanto riguarda il modo inventivo, invece, mi sono dedicato all'analisi delle varie *figurae Christi* concentrandomi sull'*ethos* conferito loro dagli autori, vale a dire sul rapporto tra le qualità del personaggio e la dimensione al cui interno questo opera. Attraverso l'uso di queste categorie critiche da cui prendo spunto, ho collocato la figura di Gesù attraverso una prospettiva narratologica. Come suggerisce Frye, le opere di invenzione sono fortemente caratterizzate dall'intreccio, il che equivale a dire alle azioni che i personaggi compiono. Pertanto, la mia analisi sottolinea le capacità di azione di queste diverse *figurae Christi*, e il rapporto di queste azioni con l'ambiente in cui queste figure operano. Per fare un esempio, il Cristo di Papini è canonico e fedele alla visione cattolica di Gesù come figlio di Dio. Per questo motivo,

l'artista lo ha contraddistinto per la propria natura duale di essere divino e umano allo stesso tempo, così come per la propria soprannaturale capacità di amare e perdonare: soprannaturale nel senso letterale del termine, cioè in modo superiore a tutti gli altri essere umani che non hanno questa capacità. Con Pasolini, invece, ci troviamo di fronte a un Cristo duro, aggressivo, politico e militante, quasi fanatico. Tratti comuni al Cristo di Berto, con il quale condivide anche il tormento e l'inquietudine per l'attesa della morte e di una missione che sa di dover compiere. Completamente diverso è invece il Cristo di Rossellini, caratterizzato in modo particolare per il messaggio che porta, per il proprio essere sereno, se non ignaro quantomeno incurante del proprio destino, e ritratto senza seguire assolutamente una narrazione di tipo drammatico.

Il testo di riferimento, a partire dal quale verificherò la costruzione dei vari modelli narrativi e poetici della figura di Cristo, sarà rappresentato dai Vangeli, con l'accortezza di stabilire i vari punti di contatto o di distacco da questi. Nel primo capitolo della tesi ho preso in considerazione *Storia di Cristo* di Papini, un'opera che ha ottenuto un successo editoriale eccezionale, tanto da potersi considerare, con le sue trentatré traduzioni, uno dei primi best-seller mondiali, ma che tuttavia ha subito numerose stroncature da parte della critica. Dopo un iniziale interesse, il dibattito critico sulla *Storia di Cristo* di Papini si spense velocemente, dando ragione a Borges, il quale, seppur parlando dei racconti, sospettava che Papini fosse stato "immeritatamente dimenticato," (*Lo specchio che fugge* 10).

A tutt'oggi, molta critica dedicata a *Storia di Cristo* sembra particolarmente interessata alla componente biografica dell'autore, con particolare attenzione alle motivazioni che condussero Papini alla conversione e alla stesura di un testo di questo. Contrariamente a questo andamento critico, nel primo capitolo della tesi mi

sono soffermato sul dibattito culturale del primo Novecento, con particolare attenzione all'influenza che le correnti del pragmatismo e dell'idealismo ebbero sull'autore. A partire da questo fondamento, ho collocato *Storia di Cristo* all'interno della produzione papiniana, e più in generale all'interno del dibattito storico-letterario. Questo mi ha permesso di tracciare eventuali linee di continuità e discontinuità tra la produzione futurista di Papini e *Storia di Cristo*. Una volta contestualizzata l'opera, ho indagato più da vicino le caratteristiche del Gesù papiniano, applicandovi i metodi di analisi descritti in precedenza. Entrando più nello specifico, è possibile anticipare che il Cristo di Papini è caratterizzato fin dal primissimo momento da una forte componente umana, sottolineata fin dalla primissima frase del libro, che recita: "Gesù è nato in una Stalla...una Stalla, una Stalla reale, è la casa delle bestie, la prigione delle bestie che lavorano per l'uomo," (Storia di Cristo 3). Tuttavia, a lato di questo subitaneo *imprimatur*, è evidente fin da subito la convivenza di questo elemento con l'essere soprannaturale del Cristo di Papini, un personaggio composto da carne umana e spirito divino, come si può evincere da queste parole: "in nessuna età, come in questa, abbiamo sentito la sete struggente d'una salvezza soprannaturale," (Storia di Cristo 96). Seguendo le categorie critiche precedentemente elencate, questo personaggio cristologico rappresenta un *continuum* tra un essere divino e il classico eroe dei romanzi d'invenzione. L'essere superiore come tipo agli uomini e al loro ambiente lo rende divino, ma al tempo stesso sappiamo che il suo raggio d'azione è quello degli esseri umani, e che egli stesso vive le passioni umanamente. Papini esalta particolarmente questo aspetto di Cristo, e cioè il fatto che egli viva bisogni, istinti, angosce e passioni assolutamente umane. È quindi un Cristo molto umano, tuttavia superiore per prodigi ed azioni che, normalmente impossibili per gli uomini, sono naturali per lui. Un

Cristo costantemente e aggressivamente celebrato nella sua figura, che Papini usa per agitare le coscienze di un mondo a suo modo di vedere in forte decadimento. Una figura, quella di Cristo, ricordata per la sua assenza dalla società contemporanea, una società devastata dalla guerra e dalla borghesia, una società che Papini vorrebbe rifondare proprio attraverso la ri-attualizzazione di Cristo. Per quanto riguarda le fonti, l'elaborazione dell'opera si basa a partire dai Vangeli sinottici, come Papini stesso dichiara esplicitamente nell'introduzione al volume (*Storia di Cristo XXI*), tuttavia è evidente da alcune tracce che l'autore non disdegna cogliere spunti anche dai Vangeli apocrifi.

Nel secondo capitolo prenderò in esame il film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, particolarmente legato alla cornice storica degli anni Sessanta, e non a caso in anticipo su ciò che sarebbe successivamente accaduto nel 1968. All'interno della produzione artistica pasoliniana, *Il Vangelo secondo Matteo* sembra riprendere, seppur con notevoli differenze, elementi caratteristici di *Storia di Cristo* di Papini. Pasolini, infatti, colse tutti di sorpresa, non ultima l'autorità ecclesiastica stessa, per la propria scelta di voler ritrarre in maniera assolutamente canonica il Vangelo secondo Matteo. In particolare, era evidente il contrasto che questo sembrava creare con il precedente film *La Ricotta*, con il quale l'intellettuale italiano, di fatto, faceva parodia della Passione di Cristo, cortometraggio che non a caso fu tartassato dalla censura perché considerato blasfemo. Poco importa se l'oggetto di critica non era né la Passione, né tantomeno Cristo, ma la borghesia e l'ipocrisia di quest'ultima. È verosimile pensare che *Il vangelo secondo Matteo*, e la sua riproduzione artistica da parte di Pasolini siano in un certo senso frutto dell'esperienza del regista con *La ricotta*. Per questo motivo, in questo capitolo indago le possibili ragioni di questa scelta da parte di Pasolini, non tanto da un punto

di vista biografico, quanto da una prospettiva poetica e politica. Per fare ciò, è stato necessario contestualizzare l'opera all'interno del proprio quadro cronologico e culturale, con particolare riferimento alla situazione storica italiana di quegli anni, durante il cosiddetto "miracolo italiano." In un secondo momento mi sono invece soffermato sull'*ethos* scelta da Pasolini per il suo Gesù. Un personaggio che Pasolini sceglie di far interpretare ad un attore non professionista, Enrique Irazoqui, scelto per la peculiarità dei tratti del suo viso. Pasolini vuole rappresentare un Cristo che non sia particolarmente bello da un punto di vista estetico, ma dai tratti forti e fieri. Pasolini riscopre un Cristo duro e puro, molto lontano dalla tradizione iconografica che era solita ritrarlo con lineamenti dolci e con una personalità affabile. Un Cristo che in tutto il film non sorride quasi mai, e che permette all'autore il proprio intento di rinfrescare la sua figura poetica, mettendo a disagio il pubblico che lo vede, abituato ad altre rappresentazioni. Conseguentemente, la figura di Gesù proposta dall'autore è particolarmente severa e decisa, e per questo in linea con la scelta del testo di Matteo, il più aggressivo dei quattro testi evangelici, caratterizzato per "implacability, absolute rigor, the lack of any concession, the always-being-present-to-himself in an obsessive manner, with a rigor that borders on madness," (*Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo* 108). Il Cristo di Pasolini è, nelle parole, assolutamente fedele al Cristo visto e descritto attraverso gli occhi di San Matteo, ma con in più il filtro ottico del regista. È una figura che oscilla tra l'umano e il divino, i cui prodigi vengono ritratti fedelmente, ma senza fornire alcuna spiegazione al pubblico, lasciando così una sorta di alone misterioso intorno ad essi.

Nel terzo capitolo mi sono concentrato sul *concept album* di Fabrizio De André *La buona novella*, considerato una sorta di risposta in musica a *Il vangelo secondo Matteo* di Pasolini, autore col quale, come si avrà modo di vedere, De André



condivide l'utilizzo della figura di Gesù come strumento politico. *La buona novella* uscì nel 1970 e fu uno dei primi *concept album* ad uscire in Italia. Un *concept album* è un album unificato al suo interno da un tema, che può essere musicale, strumentale, compositivo, narrativo, o lirico. Tuttavia, nell'analisi de *La buona novella* non mi sono concentrato sull'analisi musicale, ma sulla narrazione di De André che, attraverso le tracce dell'album, riscrive il proprio Vangelo, partendo dall'infanzia di Maria, fino alla crocifissione di Gesù. Quella di De André è una riscrittura quasi canonica, rielaborata attraverso un creativo impasto tra vangeli apocrifi, canonici, e licenza poetica dell'autore. Una riscrittura in cui sono presenti l'immacolata concezione, gli elementi storici della vicenda, la nascita e la morte di Cristo con la crocifissione finale, ma una rielaborazione da cui mancano del tutto elementi più religiosi come i miracoli o l'ultima cena. Questo comporta che il Cristo di De André si caratterizzi in modo molto specifico e peculiare anche all'interno delle altre opere prese in esame in questa tesi; infatti, il Gesù di De André è l'unico ad essere considerato una figura esclusivamente umana. Attraverso le categorie di Frye possiamo dire che il Gesù di De André è certamente una figura di riferimento per la società, caratterizzato per carisma e superiorità all'ambiente sociale in cui opera. Una superiorità datagli da due elementi sopra a tutti: la capacità oltre natura di amare e il saper perdonare, motivi per i quali De André considerava Gesù "il più grande rivoluzionario della storia", ma anche "il profeta dell'amore, " (De André 116). Ciononostante, le virtù di Gesù sono straordinarie, letteralmente oltre l'ordinario, ma mai oltre le capacità umane, rendendo così questo personaggio deandreiano una figura unica ed eccezionale, ma non per questo superiore all'ambiente in cui si muove.

Nel quarto capitolo ho analizzato *Il messia*, vale a dire l'ultimo film di Roberto Rossellini, la pellicola che conclude con un film dedicato alla figura di Gesù una lunga carriera cinematografica iniziata negli anni Trenta. Neorealista *ante litteram* con *Roma città aperta*, *Il messia* di Rossellini rappresenta da un lato il suo testamento spirituale, dall'altro uno dei punti più importanti della sua ultima produzione cinematografica. Una produzione che nel suo complesso è particolarmente abbondante, e che si spalma lungo l'arco di quasi quarant'anni, riflettendo diversi stili e diverse scelte artistiche. Per questo, si è rivelato particolarmente importante contestualizzare le peculiarità di questo lungometraggio all'interno dell'opera rosselliniana. La scelta di girare un film su un argomento così significativo a fine carriera è verosimilmente da collegare a ragioni quali "un bisogno artistico culturale, un chiarimento verso gli altri e soprattutto verso se stesso, l'urgenza di esprimere una realtà carica di valenze religiose e spirituali" (Michelone 144-45). Per quanto riguarda invece il rapporto tra il poeta e la società, la produzione de *Il messia* non sembra legata a un singolo avvenimento storico, ma piuttosto a una crisi della società in generale. Una crisi della cultura e della conoscenza, che secondo Rossellini poteva e doveva essere contrastata. Non è un caso che *Il messia* rientri nell'ultimo periodo artistico di Rossellini, considerato dai critici 'il periodo didattico'. È in questo periodo che il regista si distacca dal cinema, considerato oramai inadeguato per consentire la diffusione di contenuti che non fossero commercialmente allettanti. In questo periodo Rossellini si concentra quindi sul *medium* televisivo, attraverso il quale poteva permettersi libertà tematiche ed espressive che altrimenti difficilmente avrebbe potuto avere. Influenzato dalle idee pedagogiche di Comenio, Rossellini cercò di coniugare cinema e storia, disciplina che il regista considerava di cruciale importanza.

La storia di Cristo che Rossellini mette in scena è contraddistinta da sequenze impregnate di quotidianità, rappresentando la realtà in presa diretta, nel suo farsi. Il Gesù di Rossellini è un personaggio storico, descritto in modo molto semplice, quasi minimale, ritratto mentre vive la propria quotidianità di essere umano, che lavora, suda, dorme, soffre. Il titolo del lungometraggio, *Il messia*, sembra quasi in contraddizione con la figura realmente all'interno della pellicola. Questo Gesù non possiede nessuna proprietà esplicitamente divina e, seguendo le teorie di Frye, sembra configurarsi soprattutto come un capo. In realtà, Rossellini non sottolinea molto la sua figura di leader militante ed esalta piuttosto le sue capacità di maestro di vita, che si identifica con i più poveri e i più deboli, celebrando in modo particolare i suoi insegnamenti. Ne *Il messia* sono presenti soltanto quattro miracoli, e nessuno di questi è mostrato direttamente, ma riportato in modo indiretto, quasi a mimare il diffondersi orale delle notizie. Rossellini in un certo senso porta agli estremi quel processo di spoliatura dalla religione del vangelo che aveva iniziato Pasolini, e che aveva continuato De André. Ne *Il messia* non c'è Passione, e la resurrezione è rapidamente accennata, senza particolare attenzione. Il Gesù di Rossellini è un eroe umano, le cui azioni sono sottoposte al giudizio della società come qualunque altro essere umano, quasi inconsapevole della missione che sta compiendo, e della necessità della propria morte. È una guida spirituale, ma non solo, e vive la propria vicenda in modo sereno e quasi distaccato, in una storia che il regista fa di tutto per non rendere drammatica o spettacolare

Nel quinto capitolo mi sono concentrato sul romanzo *La gloria* di Giuseppe Berto. Contrariamente alle opere commentate fino a questo punto, *La gloria* non sembra essere particolarmente legata agli eventi storico-politici di quegli anni, almeno non nel concreto della scrittura e dello sviluppo della storia, è quindi privo di

una volontà esplicitamente militante. Pubblicato poco prima di morire, la scelta da parte di Berto di ricorrere a una riscrittura della storia di Cristo sembra piuttosto da ascrivere ad una questione personale. Pertanto, l'inquadramento storico-letterario in questo capitolo è meno legato alla situazione storica in cui l'opera è stata pubblicata, e per questo motivo mi sono concentrato maggiormente sulla contestualizzazione dell'opera all'interno della produzione letteraria dell'autore. Del resto, *La gloria* sembra rappresentare il frutto finale della ricerca religiosa di Berto, la cui anima religiosa sembra sempre serpeggiare all'interno della sua produzione. La prova più evidente di ciò sembra rappresentata da *La Passione secondo noi stessi*, l'originalissima opera teatrale in cui si può già trovare il nucleo fondamentale de *La gloria*, ma non fanno eccezione i primi romanzi e racconti di Berto.

*La gloria* di fatto rappresenta una sorta di “Vangelo secondo Giuda”; il romanzo, infatti, è interamente scritto attraverso gli occhi di Giuda, e per questo la figura di Cristo viene scritta e dipinta attraverso il filtro di questo personaggio secondario, diegeticamente parlando, all'interno dei Vangeli. Un filtro a tratti straniante, perché Giuda è allo stesso tempo protagonista in prima persona e narratore onnisciente: intravede cosa gli succederà, ma al tempo stesso è capace di citare eventi e personaggi che non appariranno prima di diversi secoli, come Marx. Seguendo le orme di Jorge Luis Borges, con il suo racconto breve *Tres versiones de Judas*, Berto rielabora creativamente il tema di Giuda traditore per necessità, riabilitandone così la figura. Il tema attorno al quale ruotano Giuda e Gesù nel romanzo è quello della morte, attraverso la quale, seppur seguendo percorsi contrapposti, è necessario compiere il proprio destino e ottenere la salvezza per tutti gli uomini. La morte, quindi, come elemento salvifico e passaggio fondamentale, che porta Berto a ribaltare l'aforisma di Nietzsche secondo cui “Dio è morto”, in “la morte è Dio” (Giuseppe

Berto 216). Lo stesso Berto, su questo punto, afferma: “penso che il più grosso problema che l’uomo affronta venendo al mondo, non è quello di vivere, ma quello di morire,” (Giuseppe Berto 216).

Il Gesù di *La gloria* è certamente un personaggio divino, che seguendo le categorie di Frye può essere classificato come superiore per tipo agli altri uomini ed al loro ambiente. La componente umana di questo Cristo di Berto è presente, perché ritratto canonicamente, ma non particolarmente sottolineata. L’unico elemento umano di questo Cristo che viene messo in risalto è la sua mortalità e la necessità che egli muoia, affinché possa compirsi il suo destino. Come il Cristo di Pasolini, anche il Cristo di Berto viene raffigurato come uomo di particolare durezza e severità, qualcosa che lo porta ad essere rappresentato quasi come un fanatico religioso.

In conclusione, è possibile dire che la figura di Cristo appare in modo chiaro all’interno dell’orizzonte cinematografico e letterario del ventesimo secolo italiano e non solo, come si è avuto modo di vedere attraverso gli esempi di Blum, Bloom, Boitani e non solo. Un mitologema al quale diversi autori, di varia provenienza culturale, quasi estrema nella loro diversità, sembrano rifarsi in momenti storici peculiari, che questi siano della Storia della società, o che questi siano della propria storia personale. Per questo motivo, nella mia tesi cerco di dimostrare la tesi di Papini:

Ogni età deve riscrivere il suo Evangelo [...] Bisogna ritradurre, *per aiuto dei persi*, l’antico Evangelo. *Perché Cristo sia vivo sempre nella vita degli uomini*, eternamente presente, è gioco-forza risuscitarlo di tanto in tanto, non già per ritingerlo coi colori della giornata ma per *ripresentare, con parole nuove, con riferimenti all’attuale, la sua eterna verità e la sua storia immutabile* (Storia di cristo 24).

Nel dimostrare la tesi di Papini, e la mia, ho cercato di cogliere le specificità di queste opere che ho preso in considerazione, molto diverse tra loro, ma tutte accomunate dalla volontà di riscrivere e ritradurre la storia di Gesù nella loro contemporaneità. Una figura fortemente significativa, non soltanto da una prospettiva personale, come dimostra il ricorrervi anche da parte di autori laici, ma anche da una prospettiva politica.

## CAPITOLO 1

### *Storia di Cristo* di Giovanni Papini

L'obiettivo di questo primo capitolo è quello di analizzare *Storia di Cristo* di Giovanni Papini secondo una doppia prospettiva. La prima prospettiva è di carattere più generale, ed il suo scopo è quello di collocare Papini all'interno del proprio contesto storico-letterario. Un contesto particolarmente ricco, sia a causa della personalità eclettica dell'autore, sia a causa di un periodo intellettuale particolarmente vivace, che non a caso diede vita ad una delle ultime correnti avanguardiste italiane, vale a dire il futurismo. Conseguentemente, sarà possibile collocare *Storia di Cristo* non solo all'interno di questo scenario più generale, ma anche nel contesto più specifico della produzione letteraria di Giovanni Papini.

La seconda prospettiva critica sarà invece più specifica e intrinseca a *Storia di Cristo*. In questa seconda parte lo scopo è quello di analizzare i tratti peculiari del personaggio Cristo secondo Papini, in modo da poter cogliere le specificità proprie del ritratto e della reinterpretazione artistica effettuata da questo autore.

Guardando i vari manuali di Storia di letteratura italiana, si avrà modo di notare come sia molto difficile imbattersi nella letteratura del primo Novecento italiano, e più specificamente nel futurismo italiano, senza incappare nella figura di Giovanni Papini. È altrettanto vero però che solitamente questo incontro avviene su basi spesso stereotipate e limitate all'ambito del futurismo, senza prendere in considerazione questo autore nel suo complesso. Per questo motivo può essere utile gettare uno sguardo sul quadro culturale a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento italiano nel suo insieme, e andare a vedere che cosa ha favorito la nascita del futurismo, e come una figura intellettuale come quella di Papini abbia interagito all'interno di questa situazione.

La Storia ci dice che il periodo di fine Ottocento e primo Novecento è un periodo relativamente stabile, nonostante si inizino già a intravedere le prime scosse che porteranno alla Grande guerra. È anche grazie a questa stabilità, se in questo momento storico il processo di industrializzazione compie grandi passi avanti, ottenendo la modernizzazione di numerosi settori e la scoperta di nuove tecnologie. Questo è particolarmente vero in Italia, dove il sistema liberale sembrava avere trovato un suo equilibrio e dove la politica sociale giolittiana era riuscita a mediare i conflitti tra le parti sociali. Questo aveva favorito lo sviluppo industriale del nord, anche grazie a una politica economica protezionista.

Il “nuovo,” attraverso nuove invenzioni, nuove macchine, nuove possibilità, inizia a bussare prepotentemente, sottolineando ed esaltando ancora una volta le enormi potenzialità dell'intelletto umano, e portando all'idea di un nuovo umanesimo antropocentrico. Le nuove generazioni, diversamente da quelle del periodo risorgimentale, pur non rinunciando a un'idea di impegno e militanza, spostano le proprie energie da ideali collettivi e unitari, per dirigerle invece verso l'elaborazione



del nuovo. Cresce la voglia di intervenire sul presente, di contribuire alla sua trasformazione e al suo rinnovamento, attraverso un movimento diretto che potesse dar sfogo al vitalismo individuale. Perfettamente in linea con il processo di modernizzazione industriale, si sviluppa una nuova coscienza intellettuale che vuole farsi spazio con una spallata al passato e liberarsi di tutte quelle situazioni assestate e cristallizzate. Una nuova coscienza che vede proprio gli intellettuali in prima linea, che si vedono ora protagonisti e primi attori del processo di svecchiamento della cultura accademica, alla quale vogliono imprimere una nuova velocità. Gli intellettuali si vedono ora guida della società verso un nuovo corso e, ispirati dalle nuove filosofie vitaliste, sono spinti alla riconquista di spazi vecchi o alla conquista di spazi nuovi, risolti e convinti nella propria azione generatrice sulla realtà.

Del resto, filosoficamente parlando, i primi anni del novecento trovano un terreno particolarmente fertile al diffondersi di certe ideologie irrazionalistiche, cavalcate per contrastare il positivismo che aveva caratterizzato l'ottocento; all'interno di esse si sviluppano varie filosofie in cui l'elemento "vita" è centrale. Al razionalismo, alla rilevazione empirica, all'osservazione dei fenomeni naturali e alla scienza esatta si contrapponevano ora lo spirito, l'arte, l'intuizione, l'irrazionale. Un processo indirettamente già iniziato col finire dell'ottocento con Freud, che rivendicava il peso e l'importanza di quegli elementi irrazionali del comportamento umano, talvolta portatori di realtà profonde, segrete, e non verificabili empiricamente, ma non per questo meno importanti. Un processo poi ulteriormente ampliato e amplificato attraverso le filosofie di Nietzsche e di Bergson, che non a caso avranno un ruolo particolarmente centrale all'interno dei movimenti avanguardisti del primo novecento. Entrambi i filosofi, infatti, seppur con caratteristiche molto diverse tra loro, avevano dei tratti in comune, punti di contatto che sfociano facilmente, e talvolta

forzatamente, negli irrazionalismi di inizio Novecento. Sia Nietzsche, sia Bergson, infatti, presentano come punti centrali delle proprie filosofie l'importanza dell'azione, e più in particolare dell'azione in rapporto al presente, in relazione conflittuale con l'inattività, spesso legata alla percezione, alla memoria, al passato. In Bergson azione e memoria caratterizzano le due bipolarità della vita, i cui estremi caratterizzano da un lato la mancata riflessione su sé stessi o sul passato, e dall'altra la nevrosi. Quindi, seppur non esclusivamente, l'azione è presente in dicotomia con la memoria, e quindi con la Storia. La storia che rappresenta quel passato cristallizzato che le nuove generazioni volevano appunto distruggere e ricostruire con le proprie forze. Anche Nietzsche a modo suo si scaglia contro la Storia e contro la memoria, colpevoli di impedire all'uomo la felicità. Difatti, la posizione nietzschiana non è solo contro la Storia con la S maiuscola, ma più metafisicamente a favore dell'oblio come mezzo per raggiungere la felicità. Il filosofo tedesco, *de facto*, vede nel ricordo e nella coscienza del passato non solo ciò che produce sofferenze nell'uomo, ma anche ciò che paralizza ogni azione. Egli, infatti, individua da una parte un nesso tra sofferenza-ricordo-coscienza in relazione alla passività, e dall'altra un legame tra felicità-oblio-azione, in ovvia relazione con l'attività. La mancanza di coscienza, l'oblio, secondo Nietzsche, ci danno la capacità di agire ma, al tempo stesso, attraverso di essa, possono darci anche la felicità.

Inutile dirlo, enorme fu l'influenza di Bergson, così come quella di Nietzsche su tutto il versante dello spiritualismo filosofico più improntato sull'agire; ugualmente importante fu l'influenza da oltreoceano di William James e del suo pragmatismo, certo non immune da critiche. Una corrente, quella del pragmatismo, che spingeva ancora più all'estremo l'accento sull'azione, sulla prassi contro la ricerca teorica. Teorie e credenze, fino ad allora non dimostrabili su un piano

razionale, diventavano giustificate in base alla loro capacità di aprire nuove potenzialità all'agire dell'essere umano. Una teoria non va considerata a partire da ciò che la origina, ma da ciò che crea e da ciò che consegue; pertanto, il pragmatismo si collocava in un'ottica di attivismo irrazionale, che per molti versi ricordava il futurismo.

È proprio in questo contesto intellettuale che entra in gioco la figura di Giovanni Papini in qualità di prim'attore. Papini, infatti, rappresenta il ponte ideologico tra l'Ottocento e il Novecento, ed è anche grazie alla sua opera di transizione che certe idee d'oltralpe e d'oltreoceano si diffondono in Italia, preparando il terreno a quella che sarà l'avventura delle avanguardie futuriste. Se si pensa infatti che *Leonardo*, la rivista da lui fondata risale al 1903, non è sbagliato in un certo senso parlare di Papini come avanguardista *avant lettre*, con tutto ciò che esso comporta. Difatti, come testimonia Eugenio Garin (1301), anche il Croce, che in un primo momento ravvisò nel *Leonardo* un baluardo a difesa della filosofia del Bergson, dovette ricredersi. L'orizzonte di Papini e compagni era decisamente più ampio e irrazionale, nonché distruttivo nei confronti della ragione. Un arco che passava

dal sindacalismo rivoluzionario e dal nazionalismo (e magari dal razzismo), al buddismo, al modernismo, alla magia, alla teosofia [...] stupisce a volte ritrovare in pagine "retoriche"...anticipate di decenni non solo le bizzarrie ma gli ardimenti che più colpiscono nell'Europa fra le due guerre: e con essi le peggiori seduzioni e le più esecrabili follie, (1301).

Questa attività giornalistica di Papini non venne mai meno nel corso di tutta la sua carriera letteraria, ed ebbe verosimilmente più eco e influenza di quella letteraria, salvo poche eccezioni. Nonostante alcuni tentativi in prosa e in poesia, tra cui i

racconti fantastici *Il tragico quotidiano*, *il pilota cieco*, *Parole e sangue*, e le raccolte poetiche *Cento pagine di poesia* e *Opera prima*, Papini dopo l'esperienza di *Leonardo* salì nuovamente alla ribalta delle cronache attraverso la sua attività critica esercitata dalle pagine di *Lacerba* e *La voce*. Ostentatamente polemico, la sua opera, insieme a quella di Ardengo Soffici e di Giuseppe Prezolini, è tuttavia considerata centrale nel suo contributo a svecchiare il campo letterario da tutto ciò che si ripeteva con ciclica stanchezza accademica. Ancora una volta è proprio *Leonardo* a fare da modello di militanza intellettuale anche rispetto a *La Voce* e a *Lacerba*, come sottolinea Luigi Baldacci nell'introduzione al meridiano dedicato a Papini (XI), quando dice: “anticipò per analogia quella distruzione dell'arte come solitaria affermazione lirica (per sostituire ad essa un'arte di vita e di prassi) che s'identificherà nell'azione futurista di *Lacerba*,” (*Opere: dal Leonardo al futurismo* XII). Non a caso Papini era considerato l'anima intellettuale e indipendente del futurismo fiorentino, autonomamente in contrasto con quello milanese di Marinetti. Un'anima che partecipò direttamente e indirettamente alla diffusione di un nuovo corso letterario e di una poesia nuova.

Capire l'importanza di Bergson, ma anche di Nietzsche, all'interno dell'orizzonte futurista significa anche capire l'importanza di Papini nella formazione di questo orizzonte. Molti motivi di questi filosofi delle cui idee Papini si fa ambasciatore saranno fortemente presenti all'interno del movimento avanguardista, basti pensare alla necessità quasi ossessiva al rinnovare, al dimenticare il vecchio e il passato, e quindi a sottolineare l'importanza del presente, del nuovo, e dell'azione personale, attiva e creatrice. La parola chiave era “velocità,” in un'ottica che doveva mettere al pari la nuova arte con le nuove tecnologie; questa rapidità si doveva riverberare nell'arte a tutti i livelli possibili. Tutto ciò che poteva rallentare il passo

doveva essere eliminato, per cui riflessioni, digressioni, analisi psicologiche venivano rimpiazzate con la velocità dell'intuizione bergsoniana portata all'estremo. Le istanze filosofiche di Bergson e Nietzsche, prese a giustificazione ed estremizzate, concedevano un consistente *background* culturale che supportava perfettamente l'idea di velocità, di rimozione del passato, di attenzione al momento presente, e all'irrazionale.

Papini, tuttavia, non solo sarà futurista *avant la lettre*, sebbene la sua adesione ufficiale fu relativamente tarda, ma anticipò anche il movimento del cosiddetto "ritorno all'ordine." Le polemiche con Boccioni prima, e coi Marinettisti poi, sottolineano ancora una volta la sua natura indipendente e autonoma, così come l'importanza della sua figura all'interno del futurismo fiorentino, del quale era anima e ispiratore, come dimostrato dagli articoli su *Lacerba* e dal suo più tardo *L'esperienza futurista* del 1919. In particolare, è con l'articolo uscito proprio su *Lacerba* il 1 dicembre 1914, *Il Futurismo e "Lacerba"* che Papini inizia a distaccarsi dal futurismo di Marinetti, definito sarcasticamente "marinettismo." Papini rivendicava la libertà da quella che sembrava configurarsi sempre più come una chiesa, e accusava i marinettisti di allontanarsi dall'arte veramente libera e creativa, per crearne una nuova ma attraverso una ricetta, un marchio di fabbrica. Inoltre, Papini riteneva il marinettismo troppo radicale nel suo rifiuto del passato e in alcuni dei suoi estremismi, che a suo giudizio talvolta sfioravano il feticismo. Ancora dal palchetto di *Lacerba*, Papini con l'articolo *Futurismo e Marinettismo* del 1915 dice: "il Marinettismo si trova come un fenomeno isolato senza reale attinenza col futuro, appunto perché non l'ha col passato. Invece di superare e oltrepassare la cultura coll'assorbirla e l'approfondirla, esso l'odia," (*Opere: Dal Leonardo al futurismo* 487).

Siamo nel 1915, eppure sembra già si inizi a respirare l'atmosfera di quello che verrà poi definito il "ritorno all'ordine," un movimento di ritorno ai valori tipici del classicismo e quindi del passato. Naturalmente non siamo ancora abbastanza vicini a quella restaurazione che normalmente viene fatta coincidere con la nascita delle riviste "Valori plastici" e "La Ronda", ma verosimilmente non ne siamo poi così lontani. Ciò che Papini chiedeva già nel 1914-15 era una maggiore attenzione all'arte in quanto tale, e non in quanto semplice comparsata chiassosa, ma piuttosto un rinnegamento ponderato del passato, un rinnovamento attraverso la libertà e una maggiore maturità artistica. Esattamente ciò che alla fine della guerra chiederanno i fautori del ritorno all'ordine, i quali, come sottolinea Franco Malato, volevano un maggior rigore ed equilibrio formale,

da contrapporre come solida e ben motivata alternativa alla serie dei movimenti avanguardistici proliferati nei primi due decenni del secolo, che rivelavano ora tutta la loro inconsistenza strutturale e il loro carattere di contingente, velleitario sperimentalismo. (290)

In modo abbastanza curioso, e per certi versi spiazzante, è proprio sul finire degli anni Venti, dopo l'esperienza drammatica della Grande guerra, che l'esperienza futurista e l'esperienza cristiana si iniziano a intrecciare in Papini, passando per il crocevia fondamentale di *Un uomo finito*. Un crocevia che, considerata la sua pubblicazione nel 1913, in realtà anticipa di anni la rottura di Papini col futurismo, il ritorno all'ordine, e conseguentemente anche *Storia di Cristo*. A questo proposito, in prefazione ad una nuova edizione di *Un uomo finito*, Giorgio Luti dichiara: "può essere considerato il libro conclusivo della prima grande stagione papiniana [...] che

dalla fondazione del "Leonardo" approda alla fondazione di "Lacerba", all'adesione criticamente autonoma al movimento futurista," (*Un uomo finito* I).

*Un uomo finito* quindi è uno snodo importantissimo della produzione di Papini, perché rappresenta la fine della prima stagione letteraria di Papini ma, a nostro parere, anche l'inizio della seconda, in qualità di anticipatore del ritorno all'ordine. Più nello specifico, rappresenta il primo estremo di una transizione che ci porterà alla scrittura di *Storia di Cristo*, che rappresenta l'altro estremo. In questo senso, è possibile dire che *Un uomo finito* e *Storia di Cristo* rappresentano semplicemente due facce diverse della stessa moneta. Questa stessa moneta è il titanismo quasi ossessivo e patologico di Papini, mostrato senza mezzi termini e a più riprese in *Un uomo finito*, e poi sotto spoglie differenti in *Storia di Cristo*. È interessante, tuttavia, notare come questo titanismo, o più propriamente "superomismo," sia già all'interno di quest'opera papiniana nella sua doppia forma, vale a dire, quella "futurista" e quella più tipica del ritorno all'ordine. Se da un lato è prevedibile che sia presente il superomismo aggressivo tipico delle avanguardie di inizio secolo, dall'altro è intrigante la presenza in nuce del nucleo cristiano e reazionario rispetto alla rivoluzione futurista. Il riferimento al superuomo nietzschiano non è ovviamente casuale, né forzato, vista l'evidente presenza del filosofo tedesco all'interno dell'orizzonte culturale di cui stiamo parlando. Così, sono abbastanza espliciti i riferimenti al *Così parlò Zarathustra*, come ha modo di sottolineare anche Francesco Piga, il quale rileva la presenza di Nietzsche non solo nel periodo di *Leonardo*, ma anche più esplicitamente nella prefazione di *Il pilota cieco*. A questo proposito, Piga scrive: "nel 1907 l'affinità con Nietzsche è tale che, nella prefazione a *Il pilota cieco*, con naturalezza plagia, mettendosi beninteso nel

ruolo di Zarathustra, il discorso con cui il profeta di Nietzsche allontana i suoi discepoli,” (*Giovanni Papini* 248).

È interessante notare come *Un uomo finito* si divida in un certo senso in due parti abbastanza distinte, come già anticipato; quella più propriamente avanguardista e “distruttrice” da un lato; quella più reazionaria e premonitrice del ritorno all’ordine dall’altro. Nella prima parte non mancano espliciti riferimenti contro Dio, come ad esempio quando Papini dice “Per me iddio non è mai morto perché non è mai esistito” (*Un uomo finito* 18), così come quando poco dopo dichiara:

tutti i commenti della bibbia che si conoscono son fatti da preti, da vescovi, da teologi, da credenti [...] manca invece [...] un commentario della bibbia fatto da un razionalista, da un uomo positivo, da un miscredente disinteressato, da uno spirito libero che segua versetto per versetto tutti i libri del Testamento vecchio e nuovo e metta sotto gli occhi di tutti, senza eufemismi, gli errori, le contraddizioni, le bugie, le ridicolaggini, le prove di ferocia; di furfanteria e di balordaggine di cui son piene quelle pagine che dicono ispirate da Dio (*Un uomo finito* 26).

In questa prima parte, coerentemente con le filosofie del periodo, prese a loro volta in prestito dall’avanguardia futurista, Papini esclude la presenza di dio, perché egli stesso vuole farsi Dio, elemento attivo e creativo a trecentosessanta gradi della propria presenza nel mondo. Portatore di quei valori tipici di James e Nietzsche, Papini si dichiara divino *deus ex machina*, distruttore e creatore al tempo stesso di tutto ciò che riguarda la vita, e a questo proposito dice:

il mondo è dunque la mia rappresentazione - il mondo è l'anima mia - il mondo son io! [...] la mia vita diventò fantastica e divina senza che niente fosse cambiato intorno a me. Tutto il mondo non era che una parte del



mio io: da me, dai miei sensi, dalla mia mente dipendeva la sua esistenza [...] a seconda dei miei movimenti le cose sorgevano e sparivano (*Un uomo finito* 61).

Coerentemente, nella sezione “ribollimento” di *Un uomo finito* le parole chiave usate da Papini sono battaglia, sfida, superbia, proclama, presa della Bastiglia, eterno crepuscolo e mattino che sorge, anziano o grand’uomo e uomo di vent’anni, passato e presente, vecchio e nuovo, morti e vivi: “noi diamo noia a tutti: buttiamo giù Iddio dalle nuvole del cielo e i re dalle poltrone della terra e neppure i morti possono star tranquilli,” (67).

Eppure, con la seguente sezione “tempestoso”, all’incirca a metà libro, grazie a un’epigrafe introduttiva al capitolo, già sembra possibile intuire che il vento sta cambiando. La sezione è infatti introdotta da una citazione dal vangelo di Luca, che recita: “ignem veni mittere in terram,” (*Un uomo finito* 70). Verosimilmente, ci troviamo qui a uno snodo fondamentale dell’opera, infatti, inizia qua la transizione verso il modello cristiano, e verso l’altro cardine del titanismo di Papini. Una citazione che, seppur esplicitamente evangelica, seppur in un contesto ancora non evangelico, sembra sottilmente suggerire l’allusione ad un altro dio caduto: Prometeo. Reo di aver sfidato l’olimpo per aver portato il fuoco divino all’umanità, Prometeo era stato successivamente punito aspramente da Zeus. Come si potrà meglio vedere più avanti, è verosimile pensare che anche Papini si ritiene responsabile di aver superato un limite che non doveva essere valicato, nella sua opera di conquista della divinità. Non ci è dato saperlo con certezza, ma appare evidente che da questo punto in poi Papini non si considera più “dio in terra”. Senza abbandonare le proprie velleità superomistiche, l’autore passa ad aspirazioni più terrestri, nella convinzione e necessità ossessiva di dover essere una figura di riferimento per l’umanità. Il primo

capitoletto della sezione in questo senso è più che chiaro, con il titolo “la missione,” così come gli intenti della propria missione, che vengono al suo interno dichiarati in modo esplicito. Dice, infatti, Papini:

Come educatore o maestro non cercavo di sedurre o di affascinare colle musiche e le dolcezze ma volevo svegliarli, scuoterli, eccitarli [...] in quel tempo avrei potuto prender per motto della mia vita il verso del Petrarca: "Io venni sol per isvegliare altrui (*Un uomo finito* 96).

L'impulso a essere maestro, musa ispiratrice di altri in Papini è forte ed esplicito, e si lega a doppio filo con la necessità da parte dello stesso di essere importante, di essere un punto di riferimento, di rappresentare il cambiamento, la svolta. Le istanze a essere educatore e titano si legano assieme, spingendo così Papini a volersi sentire detentore di un disegno di cambiamento per l'umanità che solo egli può compiere. Sempre in modo chiaro ed esplicito, Papini dice: “volevo essere veramente grande, epico, smisurato; volevo compier qualcosa di gigantesco, d'inaudito, che cambiasse la faccia della terra e il cuore degli uomini [...] Bisogno antico di esser capo, guida, centro” (*Un uomo finito* 110). È soltanto il primo di numerosi riferimenti all'importanza del proprio ruolo e alla necessità di sentirsi guida, capo popolo, di farsi elemento ispiratore e capovolgitore per una società diversa. Una componente papiniana che non sorprende, del resto già all'interno del dibattito futurista Papini si era reso protagonista attivo di questo cambiamento, di questo capovolgimento, almeno in campo artistico e filosofico. La sua influenza nel campo delle idee del primo novecento italiano è indubbia, così come è indubbia la sua presenza all'interno dell'orizzonte di rinnovamento artistico delle avanguardie. Ciò che invece qui colpisce è non solo il rendere esplicito questo voler essere *leader*, ma il volerlo essere in modo globale, verso tutta la società, e non soltanto verso una certa

parte di questa. Papini cerca di rivestirsi di un ruolo messianico e quasi religioso, in un libro considerato a più riprese ateo, e comunque prodotto in pieno “regime” futurista. Lo stesso Papini corresse le edizioni successive alla prima di *Un uomo finito*, proprio per ammorbidire e aggiustare il tiro di certe dichiarazioni anticristiane o antireligiose, il tutto all’interno di un contesto in cui l’elemento spirituale è comunque esplicitamente presente, anche a livello evangelico. Abbiamo già citato l’epigrafe della sezione “tempestoso”, ma si legga anche quanto Papini dice, sempre all’interno della stessa sezione:

Credevo con tutta la forza dell'anima di avere una grande missione nel mondo [...] mi pareva ogni giorno d'esser chiamato a fare quel che gli altri non facevano [...] a deviare il pacifico corso della storia [...] Da chi ero chiamato? Non lo sapevo, non lo so. Non credevo in Dio eppur mi sentivo a momenti come un Cristo che dovesse a tutti i costi accingersi a un'altra redenzione [...] non credevo alla provvidenza, eppur mi vedevo nel futuro come il messia e il salvatore delle genti [...] alcune volte il mio stato d'animo somigliava a quello d'un Dio che sente una moltitudine dolorosa pregare ai suoi piedi invocando felicità e liberazione, morte e redenzione [...] e mi commuovevo come non m'era accaduto mai leggendo Marco, Luca, Matteo e Giovanni [...] ero spinto misteriosamente a far qualcosa per gli uomini - per tutti (*Un uomo finito* 111-112).

Il passaggio rispetto alla prima parte del libro sembra piuttosto chiaro ed evidente, così come chiaro è l’immutato desiderio di farsi capovolgitore di valori per la società. La differenza è che, se nella prima parte di *Un uomo finito* Papini prende come modello lo Zarathustra di Nietzsche, un modello comunque strisciante in tutta l’opera, nella seconda parte inizia ad avvicinarsi all’orbita cristiana, con un anticipo di 8 anni rispetto a *Storia di Cristo*. Come anticipato in precedenza, sembra qui che Papini, che nella prima parte di *Un uomo finito* si era in un certo senso lanciato alla

conquista del divino nell'umano, inizi già dalla seconda parte a lanciarsi nella conquista del divino religioso, simboleggiata dalla caduta di Prometeo nel suo volersi fare dio sulla terra. Come ulteriore segno del cambio dei tempi, Papini dichiara come sia finito il tempo del "distruggere", distruggere il passato per far spazio al presente, al nuovo, e scrive: "avevo distrutto: dovevo ricostruire. Avevo disprezzato la realtà: dovevo mutarla e purificarla" (*Un uomo finito* 112). E se all'interno della sezione "tempestoso" i riferimenti al ritorno all'ordine, di rinuncia al divenire dio sono comunque ancora misti ad altri più battaglieri e pragmatici, il cerchio si chiude definitivamente più tardi, quando nella sezione "lentissimo", Papini parla esplicitamente di ritorno, "tornai" (143), ma anche di rinuncia al farsi dio, "Addio giovinezza! Addio grandezza divina! Addio vera vita!," e anche "qui è sotterrato un uomo che non poté diventar Dio" (*Un uomo finito* 143-144). Sappiamo che Papini pensò ad altri titoli alternativi per quest'opera, come "Vera storia di un cervello," "Tragedia con un solo personaggio," o "Ripulitura di un'anima che vuol rinascere," tuttavia sembra più chiaro ora il motivo per cui la scelta definitiva sia caduta su "Un uomo finito." L'uomo finito è il Papini della stagione futurista, che inizia con quest'opera ad attraversare il ponte verso il ritorno all'ordine.

Il movimento delle avanguardie viene di fatto interrotto dalla Grande guerra, la quale, seppur invocata proprio dai futuristi come igiene del mondo, rappresenta un momento di forte e drammatica cesura del ventesimo secolo. Il periodo del cosiddetto ritorno all'ordine, il cui inizio viene solitamente fatto coincidere con la pubblicazione della rivista *Valori plastici* e *La ronda*, inizia immediatamente dopo la fine della prima guerra mondiale, visto che il primo numero di *Valori plastici* è di appena dieci giorni dopo la firma dell'armistizio. Entrambe le riviste chiedevano, dopo un inizio di secolo artisticamente tumultuoso, un ritorno alle regole, all'equilibrio e al rigore

formale. I rondisti, in particolare, all'esaltazione della giovinezza e dell'energia di inizio secolo opponevano e chiedevano una maggiore maturità artistica e si rifacevano al ruolo istituzionale e alla tradizione dell'arte. Anche *Storia di Cristo* si situa in questo contesto, in modo coerente ad esso, ed in maniera più esplicita e netta rispetto a quelle che sono le anticipazioni che abbiamo già visto essere presenti in *Un uomo finito*. A questa necessità di maturità artistica e ritorno ai valori del passato si deve aggiungere un momento storico particolarmente delicato. Gli orrori della guerra mettono in crisi la società e la portano ad un ulteriore sforzo di riflessione, che talvolta sfocia nel pessimismo più cupo. Percepito come periodo di grande crisi di valori, il primo dopoguerra vede il fiorire di un vasto coro di voci che additavano alla crisi e alla decadenza dei tempi, tanto da coniare il termine "profeti della crisi", vale a dire, coloro che vedevano come imminente la fine della civiltà occidentale.

Seguendo i vari Pengler, Valéry, Tilgher, anche Papini si scaglia contro la società contemporanea e la sua decadenza, opponendo all'ottimismo storico e alla rivoluzione del futurismo, il pessimismo storico e la reazione dell'antimodernismo. Pertanto è anche in quest'ottica che dobbiamo leggere la scrittura di *Storia di Cristo*, vale a dire, non solo come ritorno all'ordine, come maturità artistica, come reazione, ma anche come strumento di cambiamento per la società. A questo proposito osserva opportunamente Isnenghi: "altrettanto caratteristico dell'epoca è il presentare e il vivere questo *ordine* come *disordine*, la *restaurazione* come *rivoluzione*," (Papini 102-03).

Abbiamo già visto la direzione intrapresa da Papini in *Un uomo finito*, il quale dalla ricerca del divino nell'umano approda alla ricerca del divino nell'irrazionale e quindi nel divino stesso, iniziando un timido avvicinamento al mondo del cristianesimo. Un cammino che si concluderà in *Storia di Cristo*, ribaltandosi

completamente rispetto a *Un uomo finito*, e portando l'autore a cercare l'umano nel divino, come dice Papini stesso nei *Diari*: "Uomo finito: l'uomo che vuole diventare Dio. Storia di Cristo: storia dell'Uomo Dio," (Ceccuti 350). *Storia di Cristo* ha una storia critica particolare, infatti, non è stata mai particolarmente amata dai critici letterari, ed è spesso considerata tra i punti più bassi della produzione papiniana, e per questo oculatamente evitata. I critici si sono più spesso soffermati su fatti biografici, e sui motivi che portarono Papini a una conversione abbastanza clamorosa. In modo inversamente proporzionale il pubblico dei lettori ha senza dubbio apprezzato quest'opera di Papini, la quale ebbe un successo editoriale incredibile, fu tradotta in trentatré lingue, ed è considerata tutt'oggi uno dei primissimi *best-seller* a livello mondiale.

Lasciando da parte motivazioni meramente biografiche, alla luce della collocazione di *Storia di Cristo* all'interno della produzione papiniana è ora possibile analizzarne il posizionamento e il rapporto con l'autore attraverso una duplice prospettiva. Da un lato è evidente che la scelta di Papini di riprendere la storia di Cristo deve essere vista in ottica didascalica; la società dopo la Grande Guerra è in piena crisi di valori, e Papini vuole farsi strumento attivo e politico attraverso la sua opera. Dall'altro lato è opportuno non dimenticare la natura e la volontà di essere maestro e capo-popolo di Papini, ampiamente mostrata in precedenza in *Un uomo finito*. Un desiderio ancora più pressante proprio a causa del momento particolarmente delicato che il mondo europeo, e non solo, sta vivendo. Pertanto la scelta di Cristo da parte di Papini non significa affatto la sua rinuncia a farsi artista messianico, ma riconferma piuttosto la volontà da parte dell'autore fiorentino di farsi *leader* della società attraverso il rinnovamento e la riattualizzazione della *figura Christi*. Cristo è quindi elemento e strumento centrale nella rivoluzione o, come si è

osservato precedentemente, nella reazione che Papini vuole esercitare sulla società contemporanea: “il ‘Figlio dell'uomo’ come ‘capovolgitore’, ‘supremo Paradossista’, ‘grande Rovesciatore dei costumi, delle leggi, dei sentimenti imperanti’, ‘portatore dell'alternativa radicale,’” (*Storia di Cristo* 120 e ss.). Giorgio Luti, nella sua introduzione all'edizione del 1985, giunge alla stessa conclusione e, a questo proposito, dice: “un’opera che per molti anni, con giudizio troppo sbrigativo, è stata confinata nella dimensione della letteratura edificante e apologetica. Al contrario *Storia di Cristo* va letta come un libro polemico, come un’opera di scoperto intervento sul tessuto inquieto e sconnesso della società italiana contemporanea,” (Papini: 1985, VII).

Papini scrisse quest’opera nella quiete di Bulciano, rifacendosi quasi interamente alle fonti evangeliche del nuovo testamento, con singole e rare sfuriate nell’antico testamento e nei vangeli apocrifi. *Storia di Cristo*, di fatto, è un vangelo unitario, vale a dire un vangelo composto attraverso tutti e quattro i vangeli, i cui fatti vengono messi insieme uno dopo l’altro, garantendo in questo modo la linearità della fabula, che quindi coincide con l’intreccio. L’autore completa le lacune tra gli evangelisti componendo un testo unico; per questo motivo non si rifà ad un vangelo in particolare, ma a tutti e quattro, senza particolari preferenze. Di conseguenza, il testo di *Storia di Cristo* non è particolarmente creativo o innovativo sotto il profilo artistico, ma si limita a rispettare i dettagli forniti dalle fonti canoniche, talvolta ampliandoli ed espandendoli, oltre che ovviamente esaltando alcuni dettagli piuttosto che altri. Il testo si snoda attraverso novantaquattro agili capitoletti, ai quali si deve aggiungere un’introduzione e una preghiera finale; quasi tutti i capitoli sono esplicitamente afferenti ad eventi narrati nei vangeli canonici. L’opera non pretende di essere un vero e proprio romanzo, ma piuttosto sembra assumere le sembianze di

una storia commentata da parte dell'autore, il cui occhio e la cui presenza esterna è continuamente all'attenzione del lettore. Questo è particolarmente vero nei capitoli in cui Papini si concede di accorpare eventi o parabole sotto un unico tema, come ad esempio nel caso del rapporto tra Gesù e le donne, o nel caso in cui affronta il tema del denaro. Questi capitoli in cui vi è un tema comune sono spesso tra i pochi capitoli a non appartenere direttamente a un evento narrato nei vangeli, ma sono piuttosto frutto diretto dell'autore, che si incarica di approfondire un argomento specifico. È il caso delle invettive contro il denaro e la moneta in generale, o ad esempio il caso del capitolo contro il divorzio.

Come già anticipato, il narratore di *Storia di Cristo* è un narratore esterno alla storia, extradiegetico, la cui presenza all'interno del testo e della narrazione è palese. Si tratta di un narratore onnisciente, in quanto non solo è a conoscenza dei fatti, sia quelli passati che quelli futuri, ma li interpreta, li integra, li giudica, e fa sovente riferimento all'atto stesso della narrazione.

Alla luce di quanto stabilito fino a questo punto è possibile fare una prima analisi attraverso l'uso dei quattro etici elaborati da Northrop Frye. Considerato che *Storia di Cristo* è perlopiù una riscrittura fedele dei quattro vangeli canonici, e che la presenza dell'autore all'interno dell'opera è costante, è abbastanza facile concludere che l'opera è decisamente caratterizzata dall'utilizzo del modo tematico, la cosiddetta *Dianoia* della poetica di Aristotele, così come dalla caratterizzazione del personaggio, che in Aristotele prende il nome di *Ethos*. Questo, in contrasto al modo inventivo, o per meglio dire in contrasto all'invenzione interna, non particolarmente sollecitata dall'autore. Ciò è particolarmente vero se si osserva l'attenzione posta al rapporto tra eroe e poeta e al rapporto tra la società del poeta e la società dell'eroe. Il rapporto è decisamente a favore del poeta e della sua società, il cui peso specifico all'esterno e



all'interno dell'opera è evidentemente preponderante. Infatti, sia la società dell'eroe-Cristo, sia Cristo stesso sono, seppur non esclusivamente, perlopiù strumentali all'autore, per i motivi che già si è visto in precedenza. Papini è interessato alla figura di Cristo per motivi personali e per motivi didascalici, due sistemi comunque non in esclusione tra loro. Sotto questo punto di vista *Storia di Cristo* rappresenta perfettamente la natura composita e polimorfica del romanzo, infatti, da un lato tratta di un'epopea, di una storia epica in un passato cristallizzato e lontano, dall'altro lo traspone in un qualche modo nella società contemporanea dello scrittore, che può reinterpretarlo, guardarlo sotto diversi punti di vista, reinventarlo. È l'obiettivo esplicitamente dichiarato da Papini, che nell'introduzione dice:

Bisogna ritradurre, per aiuto dei persi, l'antico Evangelo. Perché Cristo sia vivo sempre nella vita degli uomini, eternamente presente, è giocoforza risuscitarlo di tanto in tanto...per ripresentare, con parole nuove, con riferimenti all'attuale, la sua eterna verità e la sua storia immutabile (Papini: 1944, 5).

A questa intenzione Papini aggiunge anche la necessità di riscrivere una storia di Cristo non solo per motivi strettamente legati al periodo storico, ma anche per colmare un vuoto presente. Secondo l'autore, infatti, manca una storia di Cristo che non sia stata scritta da credenti per credenti, "Le vite di Gesù destinate ai devoti esalano quasi tutte un non so che di mucido e stantio [...] son libri fatti, insomma, per chi crede in Gesù - cioè per chi potrebbe, in un certo senso, farne a meno," (Papini 1944, 5-6). Al tempo stesso manca una storia che non sia stata scritta dai dotti per i laici, accusati di essere freddi, neutri, "il loro metodo," dice Papini, "vuol essere [...] storico, critico, scientifico, li porta piuttosto a fermarsi sui testi e sui fatti esterni, per determinarli o distruggerli [...] i più di loro tendono a ritrovare l'uomo nel Dio, la normalità nel miracolo, la leggenda nelle tradizioni," (Papini 1944, 6).

Inizia quindi già ad emergere una delle principali caratteristiche con cui Papini definirà il proprio Cristo, vale a dire quella della divinità. Il cristo di Papini, come si avrà modo di vedere, è umano, ma è anche esplicitamente divino, in linea con la dottrina cattolica. L'idea di Papini è quella di scrivere

un libro vivo [...] che renda più vivo Cristo [...] Che manifesti quanto v'è di soprannaturale e simbolico nei suoi principi umani, nei suoi principi oscuri e popolari, e quanto di familiare umanità, di popolare semplicità traluca anche nelle sue mansioni di liberatore celestiale, di suppliziato e resuscitato divino (Papini 1944, 8-9).

A questo punto è possibile iniziare un'analisi della *figura Christi* secondo Giovanni Papini il quale, stando alle linee guida di Frye, scrive un'opera relativamente poco inventiva, ma in cui è comunque presente il suo tocco interpretativo e creativo, infatti, come osserva Seymour Chatman nel suo *Storia e discorso*: “dal momento che una narrativa non comunica mai il discorso diretto dell'autore implicito, l'*ethos* può riferirsi solo al narratore,” (248). Come già ampiamente anticipato, il Cristo di Papini è un personaggio divino e umano al tempo stesso e, coerentemente con la tradizione evangelica, è un personaggio tragico. Seguendo l'esempio suggerito da Northrop Frye nel suo *Anatomia della critica*, a sua volta ispirato dalla poetica di Aristotele, è possibile distinguere l'eroe a seconda di quelle che sono le sue potenzialità. Nel caso del Cristo di Papini ci troviamo di fronte a un eroe superiore agli uomini e al loro ambiente che, seppur capace di azioni soprannaturali, è pur sempre un essere umano. Frye dice: “l'eroe [...] le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. Questo eroe vive in un mondo in cui le normali leggi di natura sono sospese: prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali,” (Frye 46). Tuttavia, sempre seguendo le linee guida di Frye, è possibile osservare che in realtà la figura di questo Gesù differisce da quella

del classico eroe del *romance*. Difatti, sebbene l'eroe di Papini sia superiore agli uomini e all'ambiente che lo circonda, al tempo stesso la sua divinità non viene riconosciuta da tutti, inficiandone così l'impermeabilità alla critica sociale. È possibile dire quindi che il Cristo di Papini è di fatto un eroe "alto-mimetico" (Frye 46), tipico di gran parte dell'epica e della tragedia. In concreto, l'autore resta perfettamente in linea con la tradizione cattolica, senza mostrare particolari segni di discrepanza da questa. All'interno di *Storia di Cristo*, tuttavia, il personaggio Cristo è caratterizzato da numerosi tratti, alcuni più preponderanti, altri meno. Seguendo le linee guida di E.M Forster, è difficile stabilire con precisione se ci si trova di fronte ad un personaggio "piatto" o ad un personaggio "a tutto tondo", dove per piatto si intende "dotato di uno solo o pochi tratti" (Chatman 136), mentre per "a tutto tondo" si intende un personaggio dotato di "una varietà di tratti, alcuni dei quali sono in conflitto fra di loro o contraddittori [...] Il loro comportamento non è prevedibile - sono capaci di mutare, di sorprenderci, e così via," (Chatman 137). Il Cristo di Papini si colloca nel mezzo, perché se è vero che è dotato di molteplici tratti, è anche vero che si tratta di un personaggio piuttosto prevedibile, collocato nel solco della tradizione, seppur con qualche sfumatura più calcata da parte dell'autore.

Il tratto che caratterizza maggiormente il Cristo di Papini è senza dubbio quello di Cristo come capovolgitore, o "il supremo paradossista," come Papini lo definisce proprio nel capitoletto "il capovolgitore": "Il supremo paradossista, il Capovolgitore radicale e senza paura. La sua grandezza sta qui. La sua eterna novità e gioventù [...] errore e male trova nel mondo e come potrebbe non capovolgere le massime del mondo?," (*Storia di Cristo* 111).

Cristo stesso è ritratto come l'incarnazione del capovolgimento, lui, figlio di Dio e figura divina cui tutto sarebbe concesso, attraverso le parole di Papini rinasce

nella povertà estrema di una grotta e cresce nella povera casa di Nazareth, dove il martello picchiava e la lima strideva fino al tramontar del sole,” (*Storia di Cristo* 38). Quella lima e quel martello che Gesù medesimo impugnò, stando al ritratto di Papini, che lo dipinge in “Il legnaiolo” prendendo spunto dai vangeli di Marco e Matteo, ma al tempo stesso ampliando e amplificando il dettaglio concesso dagli evangelisti andando oltre le fonti evangeliche. Il Cristo di Papini non è solo “il figlio del falegname” di Matteo, o “il falegname” di Marco, ma l’allievo di tre maestri, più grandi dei dottori: “il Lavoro, la Natura e il Libro,” (*Storia di Cristo* 41). Papini esalta il Cristo povero e operaio, il Cristo che

nacque povero [...] tra gente che lavorava colle proprie mani [...] egli si guadagnò il pane quotidiano, prima di trasmetter l’annunzio, col lavoro delle sue Mani. Quelle sue mani che benedissero i semplici, che guarirono i lebbrosi, che illuminarono i ciechi, che risuscitarono i morti, quelle Mani che furon bucate dai chiodi sul legno, eran Mani che furono bagnate dal sudore del lavoro (*Storia di Cristo* 41).

La volontà di caratterizzare Cristo per la sua povertà giunge al suo apice nel capitolo “Mammona”, dove il Cristo di Papini viene descritto come “povero d’una povertà assoluta”, “principe della povertà”, “signore della perfetta miseria”, “povero della grande ed eterna povertà”. Coerentemente con questa scelta, all’interno dello spazio narrativo di *Storia di Cristo* non solo la figura protagonista è dipinta come povera, ma anche lo spazio in cui essa si muove. La casa di Cristo è povera, gli spazi dove alloggerà in seguito sono poveri, scomodi, spartani; non fanno eccezione gli apostoli, che sono descritti come figure di basso livello, ignoranti, poveri, semplici.

A questo proposito è interessante seguire le indicazioni di Chatman, che a questo proposito dice: “L’ambiente “ambienta” il personaggio nell’usuale senso figurato dell’espressione, e costituisce il posto e la collezione di oggetti contro i quali

le sue azioni e passioni emergono in modo conveniente,” (144). Non a caso, Papini non manca di includere capitoli in esplicita contrapposizione alla ricchezza e al mondo del denaro, spesso creandoli al di fuori di quella che è la fabula evangelica, come nel caso del già citato “Mammona” o di “Lo sterco del demonio.” Conseguentemente, l’ambiente in cui si muove il Cristo di Papini è un ambiente volutamente povero, in grado di far risaltare la semplicità dell’insegnamento evangelico. È un ambiente, per dirla con Liddell (cap. 6), utilitaristico e semplice, cioè di scarsa necessità ai fini dell’azione, ma al tempo stesso simbolico, perché coerente con le azioni e il messaggio di cui Cristo si fa portatore.

Il Cristo di Papini, tuttavia, non è capovolgitore soltanto in maniera implicita, attraverso il suo essere e le sue azioni, ma lo è anche in maniera esplicita, così come lo descrive e lo caratterizza il suo autore. Sotto questo punto di vista il capitolo “il capovolgitore” è particolarmente importante, non solo perché ci dice chiaramente l’ottica dell’autore sull’eroe, ma anche perché si tratta di un capitolo di commento, di *ethos*, senza una correlazione diretta al *mythos* dei vangeli canonici; si tratta di una sorta di dichiarazione di poetica del personaggio da parte dell’autore. In questo capitolo, passato, presente e futuro si fondono insieme, rendendo comprensibile senza nascondigli l’intento didascalico dell’autore: “Il passato è orribile, il presente è schifoso. Diamo tutta la nostra vita, offriamo tutto il nostro potere d'amare e d'intendere perché il domani sia migliore, perché il futuro sia felice,” (Storia di Cristo 114).

Similmente, anche il capitolo “I re delle nazioni” non ha un corrispettivo preciso all’interno dei vangeli canonici, ed anche in questo capitolo è presente un preciso riferimento al Cristo come capovolgitore. In questo caso, trattandosi di un capitolo per così dire politico, Cristo è rovesciatore della politica umana, dei re che

spadroneggiano, che comandano con autorità, e che dall'alto verso il basso impongono la loro grandezza. "Il Divino Liberatore", dice Papini, "è venuto nella politica umana, per capovolgere [...] Il grande è piccolo; il padrone è servitore; il re è schiavo," (Papini:1985, 226). Interessante come Papini si smarchi immediatamente dal rischio di essere bollato come socialista, o come anarchico, e ci tenga a dichiarare poche righe più avanti non solo la sua estraneità, ma anche l'estraneità del Vangelo a queste vie di pensiero. Dice Papini: "La via che conduce alla libertà perfetta non si chiama distruzione ma santità e non si trova nei sofismi di Godwin o di Stirner, di Proudhon o di Kropotkine, ma soltanto nell'Evangelo di Gesù Cristo," (1985: 227).

Lo stesso capovolgimento che sconvolgerà i rapporti tra i sovrani e i loro sudditi è lo stesso che dovrebbe sconvolgere i rapporti familiari tra padri e figli, tra vecchi e giovani. Non è più il giovane che deve rispettare l'uomo, ma è anche il vecchio che deve imparare e prendere esempio dai bambini (*Storia di Cristo* 264). Naturalmente il fulcro della figura di Cristo come capovolgitore non può non essere rappresentato dal suo discorso più famoso, il sermone della montagna, al quale Papini dà ampio risalto. Attraverso la nuova legge di Gesù, che Papini definisce "unica e semplice" (96: 1985), gli afflitti, gli assetati, i perseguitati troveranno pace proprio attraverso il paradosso della loro condizione. I pacifici e i misericordiosi, invece, troveranno la pace ciò che già hanno, attraverso la loro qualità di amare, che costituisce l'ultimo importante tratto del Cristo di Papini.

Povero, capovolgitore, in *Storia di Cristo* Gesù in ultima istanza è anche caratterizzato in modo potente attraverso la sua qualità atipicamente sopra le norme di amare il prossimo. Figura amorevole e misericordiosa, fin dalla venuta dei pastori Papini parla di una figura che "nasceva [...] per condannare la vendetta, per comandare il perdono ai nemici," (1944: 27). Amore che Papini definisce "di natura"

(71), in contrapposizione all'amore di opportunismo, l'amore per fare proseliti e per essere ben voluto. Un amore che si lega a doppio filo con la capacità di capovolgere, e che per questo ribalta la legge del taglione, considerato "il più stupefacente dei suoi rovesciamenti" (125), ma che viene anche considerato come supremo strumento di trasformazione della società umana, quella società per cui Papini stesso implorava un cambiamento. Gesù rovescia "ama il prossimo tuo" in "ama il tuo nemico," e Papini lo pone alla base di quella che considera la "magna carta della nuova razza, della terza razza non ancora nata [...] L'idea di Gesù è una sola, questa sola: trasformare gli Uomini da Bestie in Santi per mezzo dell'Amore," (145).

Sono questi i tratti preponderanti del Cristo di Papini, divino e umano al tempo stesso, esplicitamente figlio di un Dio, ma non per questo superiore per caratteri fuori dalla norma. Sebbene *Storia di Cristo* non manchi della componente dei miracoli, consonamente ai Vangeli, questa caratteristica non viene particolarmente sottolineata dall'autore. Papini sembra piuttosto sottolineare le caratteristiche di un cristo capovolgitore delle ipocrisie della vecchia legge e non solo, profeta povero e semplice, ma amoroso e misericordioso, portatore di pace e non di violenza. Un Cristo che ama stare con gli uomini, con gli apostoli, dai quali si distacca rarissimamente, un Cristo che ama farsi maestro. Un personaggio comprensivo coi deboli, ma duro e polemico coi potenti e con gli ipocriti. Un personaggio che per certi versi, e viste le promesse non sarà certo una sorpresa, sembra ricordare lo stesso autore, polemico nei confronti della società e caratterizzato dal bisogno compulsivo di essere figura guida.

## Capitolo 2

### Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini

In questo secondo capitolo l'analisi è dedicata a uno degli autori più controversi del novecento italiano: Pier Paolo Pasolini. Poeta, scrittore, regista, critico d'arte e della società, Pier Paolo Pasolini è stata una cometa nel firmamento artistico italiano, come confermano i suoi molti interessi e i risultati ottenuti, eccellenti in ogni ambito in cui si sia cimentato. Un rappresentante del “nuovo,” come dimostrato dal suo lanciarsi in molti campi anche molto diversi tra loro, ma con lo sguardo spesso rivolto indietro, al passato, con il quale soleva analizzare il presente e il futuro.

Particolare attenzione in questo capitolo sarà dedicata al film *Il vangelo secondo Matteo* ma, coerentemente con il primo capitolo e con il resto di questa tesi, tale attenzione sarà portata seguendo un approccio cosiddetto *bottom-up*. Gli obiettivi specifici di questo capitolo sono così collocati lungo un doppio binario: uno di carattere più generale, capace di inquadrare l'opera di Pasolini in relazione al *Vangelo* e uno più specifico relativo a questo lungometraggio girato nel 1964. La prima prospettiva critica permetterà di collocare *Il Vangelo* all'interno dell'eterogenea quanto vasta produzione artistica di Pasolini, così anche da poter rilevare, ove



possibile, *topoi* riconducibili al *Vangelo*. Il secondo è, invece, specificamente relativo al Cristo di Pasolini e alla caratterizzazione scelta e conferitagli dal regista. Come si avrà modo di vedere, si rivelerà particolarmente utile poter collocare *Il Vangelo secondo Matteo* non solo all'interno del contesto diacronico della produzione pasoliniana, ma anche nello specifico contesto storico in cui il film fu prodotto.

Il caso del Cristo di Pasolini è apparentemente abbastanza clamoroso, se si pensa che l'autore non solo non aveva mai nascosto la propria estrazione marxista e atea, ma al contrario l'aveva professata esplicitamente e a più riprese. È lo stesso autore a ricordarcelo poco dopo l'uscita de *Il Vangelo secondo Matteo*, attraverso un'intervista a Maurizio Ponzi, in cui dichiara: "sono rimasto ateo com'ero prima, marxista com'ero prima," (Ponzi 122). Eppure, l'elemento religioso è presente fin dalla prima produzione poetica pasoliniana, anche se in maniera *sui generis*, come ad esempio nel caso delle poesie friulane di *Poesie a Casarsa* del 1942. In *Poesie a Casarsa*, ad esempio, Pasolini vagheggia la perduta innocenza e purezza antica, ma al centro di questa ricerca colloca anche un cristianesimo altrettanto arcaico, e in quanto tale innocente e puro, primitivo e passionale (Martellini 28). Tracce di questo cristianesimo primitivo possono essere nuovamente rilevate ne *L'usignolo della chiesa cattolica* e non a caso, perché se è vero che la raccolta viene pubblicata soltanto nel 1958, è altrettanto vero che buona parte della stessa raccolta era già pronta nel 1943 (*Usignolo* 12). Questa sequenzialità è riprova di un'antica spiritualità e di un interesse nella figura cristologica presente fin dai primordi nella produzione di un Pasolini che non era ancora approdato alle spiagge dell'impegno politico.

*L'usignolo della chiesa cattolica* si rivela opera particolarmente utile e interessante sotto questo punto di vista, perché ci offre prospettive molteplici: un primissimo scorcio sulla spiritualità pasoliniana e un primo archetipo cristologico,

così da offrire un primo termine di paragone. Inoltre, fornisce al lettore la transizione dell'artista da una poetica lirica e autoreferenziale a una poetica più politica e consapevole, offrendo così un ulteriore paragone tra i Cristi pasoliniani.

Come anticipato, *L'usignolo* è tematicamente legato alle *Poesie a Casarsa*, mantenendo quindi un rapporto stretto con quel mondo perduto caratterizzato da una religiosità arcaica, così come da una realtà vagheggiata per purezza e incontaminazione, lontana dalla Storia. In quest'ottica ritroviamo anche il primo Cristo pasoliniano della raccolta, apostrofato come "Jesus dulcis memoria..." (Usignolo 35) in epigrafe a *L'usignolo*, e poi ripreso nella poesia "La passione."

Il Cristo de "La passione" è un Cristo moribondo, lontano da qualunque idea di immortalità. È messo a fuoco e ritratto attraverso l'occhio di un osservatore esterno, e che per questo sembra essere lontano e distante, quasi inarrivabile. È un Cristo che sente il provenire della propria morte attraverso il dolore e attraverso l'odore stesso di morte; ha il corpo di una "giovinetta," da cui sgorga "caldo sangue." È un Cristo *patiens* che, anziché farsi portatore di luce e speranza, si fa *memento mori* per tutti, nei "nidi di eternità" e nelle "albe immortali," dell'uomo ignaro e immemore del proprio destino: "ah siamo uomini / dimentichiamo." Un Cristo portatore di un messaggio cupo e tenebroso, un messaggio che sottolinea l'ipocrisia, la corruzione e l'ignoranza del genere umano. Una parola franca e dura, che tuttavia si scontra con l'innocenza drammatica, fragile e pietosa che definisce il redentore de "La passione", un Cristo "fanciullo," "giovinetta," "sangue di viole," "fiore fiorente." Un cristo che lascia un'immagine di leggerezza, di soavità, di corpo leggero ma abbattuto, come quello di "un uccelletto / insanguinato / su una proda," di pascoliana memoria. È un Cristo morente che, nella sua fragilità, da spirito leggero si fa oggetto pesante, crocifisso ed ancorato alla terra, uomo tra uomini morenti, senza possibilità di

risurrezione. Un cristo che col suo “corpo di giovinetta,” si fa figura quasi sacrilega nella sua quasi sottile ma percettibile sensualità, incorniciata insieme a “due vivi / ragazzi e rosse / hanno le spalle,” ma una figura anche di fanciulla fragilità e candore. Una purezza ingenua e violentata, che si scontra proprio con la condizione opposta dell’uomo.

Decisamente diverso il secondo Cristo de *L’Usignolo*, che con “La crocifissione” marca un momento di rottura all’interno de *L’usignolo*. Con “La crocifissione,” infatti, Pasolini inizia a spostarsi verso tematiche più impegnate e militanti, iniziando quindi una transizione che verrà finalmente completata ne *Le ceneri di Gramsci*. Interessante notare come sia proprio la figura di Cristo a marcare questo cambio di rotta, come sembra notare anche Rinaldo Rinaldi (58); un Cristo che, come si avrà modo di vedere, stabilisce una rottura e impone una distanza da quel “Jesus dulcis memoria...” di liturgica e nostalgica memoria che apre *L’usignolo*.

Anche “La crocifissione” è introdotta da un’epigrafe, la quale, citando il San Paolo della *Lettera ai Corinti*, recita: “Ma noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo pe’ Giudei, stoltezza pe’ Gentili,” (*Usignolo* 125). Il Cristo de “La crocifissione” è quindi un Cristo esposto: allo scandalo, alle accuse, ai giudizi. L’inizio della composizione sotto questo punto di vista è chiaro ed esplicito: “tutte le piaghe sono al sole / ed Egli muore sotto gli occhi / di tutti” (125). Pur continuando a presentare un’immagine di dolore, l’accento che Pasolini pone in questo caso è sugli occhi che guardano le braccia aperte, le piaghe, la sofferenza, la vergogna e al tempo stesso il pudore. Scivolando lungo un piano inclinato di consapevolezza politica, Pasolini si chiede: “Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?” (125) giungendo alla conclusione che bisogna esporsi “per testimoniare lo scandalo.” Le ultime parole de “La crocifissione” sembrano chiudere un cerchio aperto con l’epigrafe all’inizio de *L’usignolo*; non ci

troviamo più di fronte ad un Cristo esclusivamente giovinetto, ma di fronte a un Cristo scandalosamente esibito: esposto metaforicamente per le sue scelte, esposto consapevolmente come simbolo del prendere posizione e al tempo stesso esposto concretamente in croce. È un Cristo che si fa modello politico per Pasolini, non perché veicolo di specifici valori religiosi o laici, ma per il suo coraggio suicida nel mettersi in gioco, per il suo essere orgoglioso motivo di scandalo, e per la sua “chiarezza del cuore [...] degna di ogni scherno / di ogni peccato / di ogni più nuda passione [...]”

Pasolini si identifica con Cristo nella sua corsa verso un più consapevole impegno militante della parola, e spostando il soggetto dalla terza persona personale alla prima plurale, con quel “noi staremo offerti sulla croce,” si include tra coloro che saranno motivo ma anche testimonianza di scandalo: non per caso, ma per scelta. A questo proposito, interessante il commento di Vincenzo Mannino, che osserva: “un tentativo di reinterpretazione della figura di Cristo, recuperandola da una parte alla esigenza di compromissione (“esporsi”) nell’impegno civile, dall’altra facendone il supporto per un coraggio dello scandalo,” (62). Cristo in questo caso rappresenta una spaccatura e una novità nella produzione poetica di Pasolini, all’interno della raccolta e non solo. Come sottolinea Rinaldo Rinaldi, “la famosa poesia crocifissione [...] e’ il primo testo programmatico di una poesia che decide di diventare poesia-testimonianza, poesia-intervento” (58). “Crocifissione” rappresenta il Pasolini che attraversa la transizione verso la sezione “La scoperta di Marx” dell’ultimo *Usignolo*, per approdare poi a *Le ceneri di Gramsci* e a una poetica esplicitamente militante con la narrativa e il cinema.

Con “La scoperta di Marx” la religiosità primitiva, mitizzata e innocente si trasforma e si fonde con il momento storico, dando sbocco a un Pasolini più

esplicitamente ideologico e politico. È lo stesso movimento che procede con *Le ceneri di Gramsci* prima e con *La religione del mio tempo* poi; un procedere che con passo progressivamente sempre più intenso unisce sincronicamente Storia, politica e ideologia. *La religione del mio tempo* sotto questo punto di vista rappresenta perfettamente la completata transizione tra il Pasolini delle poesie friulane e il Pasolini impegnato de *Le ceneri di Gramsci*, e traghetta il lettore verso la narrativa del ciclo romano e verso Pasolini-regista. A partire da *Le ceneri di Gramsci*, infatti, Pasolini continua a insistere lungo i binari della denuncia sociale, della rivolta, ma andando lentamente distaccandosi da particolarismi politici nazionali, per poter invece ampliare il proprio raggio politico ed esprimere questioni politiche anche transnazionali. La stessa scelta di abbandonare momentaneamente la poesia a favore della prosa va in questa esatta direzione, con la speranza di poter raggiungere, attraverso la narrativa, un pubblico più ampio. Una cornice che, iniziata con “La scoperta di Marx” ne *L’usignolo della chiesa cattolica*, e poi consolidata ne *Le ceneri di Gramsci*, in un certo senso rappresenta il periodo “nazional-popolare” di Pasolini.

Unica eccezione a questa dinamica sembra essere il ritorno momentaneo alla poesia con *La religione del mio tempo*, che tuttavia si rivela importante perché è la prima opera in cui l’autore denuncia la crisi degli anni sessanta, quella stessa crisi che continuerà a denunciare, seppur in modo diverso, ne *Il vangelo secondo Matteo*. Gli anni sessanta rappresentano per Pasolini il luogo dove troviamo

la sirena neo-capitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall’altra [...] Quando l’azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell’evasione, del sogno [...] o un’insorgenza moralistica di quel sottoproletariato urbano che immortalerà nella sua narrativa (Martellini 51).

Con *La religione del mio tempo*, Pasolini mantiene questo rapporto impegnato con il mondo, ma coerentemente con la propria nuova poetica politica si sgancia dall'*hic et nunc* strettamente italiano, per portarsi su un orizzonte di più ampio respiro. A questo proposito particolarmente efficace la valutazione di Gian Carlo Ferretti, che osserva:

*La religione del mio tempo* segna un momento di riflusso: l'effusione autobiografica, l'intenerimento sul proprio 'dolce' e 'infantile pianto', lo struggente vagheggiamento dell'antica 'religione' dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* reincarnata nel mito di un popolo 'allegro' e miserabile, 'ingenuo' e 'corrotto', 'stracciato' ed 'elegante', goduto-sofferto al di là di ogni conflitto e confronto, al di là della società e della storia. Più precisamente Pasolini ripropone la sua ricorrente contrapposizione tra quel 'popolo' e la città-società che lo confina alla sua periferia, dentro le borgate, nei termini di un contrasto tra 'religione' di 'cristi' sottoproletari e 'irreligiosità' del neocapitalismo, tra il 'sacrilego, ma religioso amore' e la Chiesa degenerare e 'spietata', tra eresia evangelico-viscerale e 'Autorità', tra 'peccatori innocenti' e 'turpi alunni' di Gesù, tra l'aristocratica sordidezza dei sottoproletari e la 'volgare fiumana dei pii possessori di lotti'. Che non arriva a ricostituire qui un vero e nuovo dramma (e neppure a sviluppare quell'operazione sperimentale), ma al contrario si divarica sempre più in due direzioni opposte: l'invettiva oratoria, esclamativa ed enfatica, contro la Chiesa e lo Stato borghese da un lato, e l'idoleggiamento o rimpianto del mito friulano-materno e delle sue reincarnazioni, dall'altro con tutte le conseguenze relative al livello del linguaggio e dello stile. Solo in seguito Pasolini maturerà ed esplicherà con echi e significati più vasti, quel motivo di una mitologia preindustriale come momento di demistificazione e di rottura nei confronti del neocapitalismo (Ferretti 61).

L'innocente e pura religiosità propria del periodo friulano diventa momento storico, ideologico e politico; l'attenzione si sposta su quei "cristi sottoproletari" di

cui parla Ferretti, presenti nelle borgate romane, o più in generale in quel mondo sottosviluppato dai mille cristi, che il neocapitalismo si lascia con incuranza alle spalle. *La religione del mio tempo* da questo punto di vista rappresenta il fulcro centrale attorno al quale ruota da un lato il pasoliniano ciclo dei vinti, con *Ragazzi di vita* e con *Una vita violenta*, e il cinema dall'altro. Con *La religione del mio tempo* Pasolini esprime questa insorgenza scagliandosi contro una società che sta cambiando troppo velocemente e troppo brutalmente, ma soprattutto contro una chiesa che, anziché farsi baluardo contro questo cambiamento, abbandona gli ultimi a se stessi, come l'autore denuncia nella poesia "A un papa." Di fatto, siamo alla sorgente politica, e quindi poetica, de *Il vangelo secondo Matteo*, come può confermare anche la cronologia delle opere pasoliniane, che vede la concomitanza de *La religione del mio tempo* con il primo film da regista di Pasolini: *Accattone*.

Il cinema in questo momento diventa il mezzo per eccellenza per Pier Paolo Pasolini, perché capace di soddisfare differenti necessità dell'artista. Una di queste è la necessità di raggiungere un pubblico più ampio, o forse più semplicemente un pubblico, un interlocutore affidabile che sia interessato al messaggio del regista. Non a caso il periodo tra il 1960 e il 1970 non vede solo il fiorire del cinema, ma anche del teatro, a conferma della necessità di trovare nuovi mezzi e nuovi interlocutori. Lo stesso Pasolini in un'intervista a "Fiera letteraria" parla apertamente di crisi della narrativa e della poesia, affermando di non avere più interlocutori o destinatari. Un'altra ragione è dettata dalla necessità di avere un linguaggio che possa essere al tempo stesso realistico e malleabile. Il linguaggio cinematografico risulta perfetto, perché non è astratto o concettuale, ma rappresenta la realtà in modo più o meno indiretto, e conseguentemente in maniera volutamente più o meno metaforica,

avvicinandosi così al linguaggio di poesia<sup>1</sup>. Così come con *La religione del mio tempo*, anche col cinema Pasolini prosegue lungo un binario di denuncia sociale, attraverso un fascio di luce che parte dalla borgata romana, ma che progressivamente si allargherà sempre più su problemi di portata internazionale. Se fino a *Mamma Roma*, o a *La ricotta* Pasolini può denunciare una realtà viva e dai confini nazionali, lentamente questo diventa sempre più difficile perché la società, sotto i colpi del neocapitalismo e della borghesia, sta mutando troppo velocemente. Come sottolinea Martellini,

La sola maniera di vedere in quel momento il sottoproletariato romano era di considerarlo come uno dei molteplici fenomeni del Terzo Mondo [...] Stracci [...] è l'eroe simbolico del Terzo Mondo: rappresentazione senza dubbio più astratta e meno poetica, ma per Pasolini molto più importante. E come tutti (I signori, i padroni) si accorgono che Stracci esisteva quando si rendono conto che è morto dopo un calvario reale e una passione vera, come accattone e come Ettore e più avanti come Cristo. Uomini innocenti e diversi vissuti per l'avvento di un mondo migliore (Martellini 160-161).

Proprio a *La ricotta* è legato a doppio filo *Il vangelo secondo Matteo*, come suggerisce anche Lloyd Baugh, il quale dice: “Pasolini [...] gave us two films which can serve as hermeneutical instruments for *The Gospel according to Saint Matthew*. The first is *Sopralluoghi in Palestina* [...] the second is *La ricotta*, made in 1963

---

<sup>1</sup> L'espressione “cinema di poesia” è tutt'altro che casuale, ricalca infatti uno dei più famosi saggi dell'artista, intitolato esattamente *Cinema di poesia*, uscito in traduzione su “Cahiers du cinéma,” (n. 171, 1965) e su “Filmcritica (n. 156–157), fino ad essere raccolto in *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972. Questo per segnalare quanto importante e centrale fosse per Pasolini il tema del “cinema di poesia,” tanto che Pasolini si dedica con grande interesse a studi di semiologia e linguistica per trovare supporto alla propria teoria cinematografica. Un altro saggio su questo argomento è *La lingua scritta dell'azione*, uscito su “Nuovi argomenti” (n. 2 aprile-giugno 1966), eventualmente ripubblicato in *Empirismo eretico* con il titolo di *La lingua scritta della realtà*.



when the Gospel project was already on Pasolini's mind" (Baugh 97). Un film, *La ricotta*, che istintivamente è sempre stato pensato sconnesso da *Il vangelo*, specialmente perché accusato per vilipendio alla religione di stato, ma che invece è molto più legato al *Vangelo* di quanto si creda. La domanda, tuttavia, sorge in modo naturale e spontaneo: cosa spinge un artista ateo come Pasolini a imbarcarsi in un'avventura così pericolosa e apparentemente lontana dai propri valori marxisti, come quella di riscrivere la vita di Cristo, specialmente dopo la denuncia ottenuta con *La ricotta*?

A questo proposito è senza dubbio opportuno fare maggiore chiarezza sul quadro storico all'interno del quale nascono sia *La ricotta* che *Il Vangelo secondo Matteo*, potendo in questo modo illustrare la cornice all'interno della quale nascono i due film.

Su un piano strettamente biografico, infatti, non sembra esistere un preciso evento politico che possa essere in diretta relazione con la creazione de *Il vangelo secondo Matteo*, anche se sappiamo con certezza che la scintilla apparente di quest'opera fu in qualche modo legata a un evento della vita di Pasolini. Nel settembre 1962, infatti, Pasolini era ad Assisi per una conferenza, dove l'artista sperava di incontrare Papa Giovanni XXIII; in questa circostanza Pasolini ebbe l'occasione di rileggere il vangelo secondo Matteo, dal quale fu profondamente scosso. Ispirato da questa rilettura, Pasolini si chiese: "Cosa potevo fare per il San Matteo? Eppure qualcosa dovevo fare, non era possibile restare inerti, inefficienti, dopo una simile emozione, che, così esteticamente profonda, poche volte mi aveva investito nella vita," (*Il Vangelo Secondo Matteo ; Edipo Re ; Medea* 14). Pasolini inizierà le riprese del *Vangelo* due anni dopo, nell'aprile del 1964, e terminerà il film nell'estate di quello stesso anno. Tuttavia, alla luce di una più ampia analisi storica,

sarà possibile notare come difficilmente la nascita de *Il Vangelo* è ascrivibile ad un singolo evento, così come in un certo senso sarà possibile notare come *Il Vangelo secondo Matteo* è la naturale conseguenza de *La ricotta*.

I due film, infatti, uscivano a seguire dall'incredibile boom economico che stava caratterizzando l'Italia di quegli anni; un successo economico che, solo vent'anni prima, un paese devastato dalla guerra e in piena recessione come l'Italia non avrebbe neanche potuto immaginare. Per dare un'idea più chiara, basti ricordare che nel 1951 la concomitanza di elettricità, acqua potabile e servizi sanitari era statisticamente molto bassa nelle abitazioni italiane: una realtà che nel giro di dieci, vent'anni sarà interamente ribaltata. Il cosiddetto "miracolo economico" ebbe luogo in particolar modo tra il 1958 e il 1963, sebbene tutto il periodo compreso tra il 1950 e il 1970 vide un incredibile incremento dell'economia all'interno della penisola. Nello stesso periodo l'Italia ebbe l'aumento di capitale pro capite più alto di tutta la regione europea, (Ginsborg 239). Anche i dati sull'occupazione mostrano come questa fosse costantemente in crescita, specialmente quella della classe operaia; unica nota dolente di un quadro apparentemente florido era quella relativa al sud Italia. I tentativi del governo di ridurre lo squilibrio tra nord e sud, infatti, erano tanto continui, quanto effimeri, mantenendo così le sostanziali differenze tra le due parti della penisola. Ciononostante, l'Italia passava dall'essere un paese a trazione agricola all'essere un paese industrializzato, e conseguentemente un paese consumista. Piccoli elettrodomestici come frigoriferi o lavatrici, beni di lusso fino a pochi anni prima, erano adesso più comuni, e la stessa cosa si poteva dire per moto e automobili. L'Italia era diventata un paese neocapitalista, con ovvie ripercussioni per tutta la società, di cui Pasolini era ben consapevole: il suo Friuli arcaico, innocente e primitivo era adesso ancora più lontano, praticamente scomparso dall'orizzonte: "il

mondo contadino, dopo quattordici mila anni, era finito improvvisamente,” (Pratt 252).

Se da un lato il governo italiano aveva giocato un ruolo cruciale nel facilitare questa rapida crescita economica, non si può dire certo lo stesso per quanto riguarda le conseguenze sociali di un così celere cambiamento. Questo è particolarmente vero se si considera che tra il 1958 e il 1963 le politiche governative furono principalmente rivolte ad aiutare la crescita dei ceti medi. È calzante l'opinione su questo aspetto di Paul Ginsborg, il quale dice: “in the absence of planning, of civic education, of elementary public services, the individual family, particularly of the ceti medi, sought salvation in private spending and consumption,” (Ginsborg 240). Il periodo per l'Italia era quello di un forte, irreversibile, e in parte traumatico cambiamento; l'Italia si stava trasformando in un paese industrializzato, il mondo contadino andava scomparendo, e con esso molti dei suoi valori, rendendo il momento storico dallo stampo fortemente materialista. Il problema è che durante questo stesso periodo non tutti poterono trarre beneficio da questa crescita economica che, sebbene enorme, non fu certo uniforme, creando così la contraddizione di migliaia di famiglie abbandonate in condizioni di acuta povertà. Per questo, se da un lato è possibile parlare di miracolo economico, dall'altro non ci sono dubbi sul fatto che si tratti di un miracolo lungi dall'essere di portata universale, basti pensare alle condizioni del sud del paese, o a quelle di tutti coloro che, per un motivo o per un altro, furono lasciati ai margini della società.

Ai fini di una critica de *Il Vangelo secondo Matteo*, può essere utile segnalare un altro evento storico di notevole importanza. Nello stesso periodo del boom economico, infatti, ci fu l'elezione di un nuovo Papa; la chiesa si stava ora muovendo dal conservativo Pio dodicesimo al ben più rivoluzionario Giovanni ventitreesimo.

Papa Giovanni ebbe un impatto notevole sul mondo cattolico; proveniente dalla povertà di una famiglia contadina, Giovanni ventitreesimo avrebbe dovuto essere un Papa di transizione, un traghettatore tra diverse epoche, invece, diede una nuova e vibrante direzione agli stantii ambienti cattolici. Straordinariamente capace nel leggere i tempi in cui viveva, Giovanni ventitreesimo decise di abbandonare la politica attivamente interventista che il papato aveva tenuto fino a quel momento, per concentrarsi piuttosto sugli insegnamenti sociali della Chiesa. Così facendo, di fatto “il Papa buono” abbandonò un approccio politico che il vaticano aveva aggressivamente mantenuto fin dalla fondazione della nuova repubblica Italiana, nel 1948. Giovanni ventitreesimo ebbe la lucidità di capire quanto cruciale fosse per la chiesa capire il cambiamento dei tempi, e la necessità di adattarsi a questi. Il primo cambiamento lo investì in prima persona; decise, infatti, di cambiare radicalmente le modalità di espressione dei precedenti papi in favore di un linguaggio sincero e onesto, ma al tempo stesso diretto e incalzante. In questo modo ottenne l'affetto non solo dei credenti, ma anche dei non credenti, tra cui è verosimile pensare anche Pasolini, che non a caso sperava di incontrarlo ad Assisi, proprio quando rilesse il vangelo di Matteo. Sono altri due, tuttavia, gli elementi di maggior spicco del papato di Giovanni ventitreesimo, che più specificamente e concretamente dimostrano quanto rivoluzionario fu l'operato di questo Papa. Il primo è la sua enciclica *Pacem in terris*, mentre il secondo è la convocazione del secondo concilio ecumenico della chiesa Cattolica, dell'ottobre 1962. Mentre il concilio ebbe un impatto di grande importanza per quanto riguardava l'obiettivo di facilitare l'accesso alla religione per i ceti più bassi, l'enciclica *Pacem in terris* non era indirizzata esclusivamente ai cattolici, ma “a tutti gli uomini di buona volontà,” chiamando a raccolta per la cooperazione genti e credi differenti. In questa enciclica, e non solo, Giovanni

ventitreesimo enfatizzava la necessità per un maggiore sviluppo sociale delle classi lavoratrici e per una maggiore giustizia nelle lotte anticolonialiste del terzo mondo. Come sottolinea Ginsborg, Papa Giovanni “emphasized the need for greater social justice and called for the disinherited to be integrated into the social and political order,” (Ginsborg 261).

Non ci è dato sapere quanto determinante fu *Pacem in terris* nei progetti artistici di Pasolini, ma è abbastanza chiaro che l’artista avesse già in mente la figura di Cristo, al fine di denunciare in modo dirompente e inusuale la situazione storica italiana.

*La ricotta* in questo senso rappresenta un momento di rottura: da un lato è il primo tentativo pasoliniano di raffigurazione della passione di Cristo, dall’altro è il punto di non-ritorno dallo stile neorealista. Ne *La ricotta* di Pasolini lo spettatore vede intrecciarsi due storie: una è quella di un regista marxista, impersonato da Orson Welles, che cerca di mettere in scena la passione di Cristo, l’altra è quella di Stracci, una comparsa che deve interpretare il ladrone buono nel film diretto da Welles. In un tragicomico *pastiche* artistico, in cui Pasolini mescola la tradizione della storia dell’arte con tratti tipici del cinema muto alla Chaplin, *La ricotta* si allontana dai classici modi rappresentativi iper-descrittivi del neorealismo, e anziché denunciare attraverso un’esposizione diretta, denuncia per analogia. La stessa epigrafe a *La ricotta*, curiosamente presa proprio dal vangelo secondo Marco sembra confermare questa strada, infatti, recita: “Non c’è nulla infatti di nascosto che non debba essere manifestato e nulla di segreto che non debba essere messo in luce. Se uno ha orecchi per intendere, intenda!” (Marco 4:22, 23).

Non solo per analogia, ma anche per inversione, così il Cristo rappresentato nella passione è posticcio, superficiale e volgare, come tutti gli altri attori del film di

Welles, che si lanciano sovente in balli e spogliarelli. Al contrario Stracci, apparentemente solo un famelico sub-proletario, di fatto rappresenta il vero portatore della croce, e personifica la vera passione di Cristo.

Come conseguenza, il Cristo de *La ricotta* non è più un modello cui aspirare, come in “La crocifissione” de *L’usignolo della chiesa cattolica*, ma solo una volgare riproduzione, simile al modello solo nelle apparenze, ma non nella sostanza. Stracci, al contrario, rappresenta il vero Cristo e come tale muore realmente in croce, caricando ulteriormente la propria figura in senso analogico. Lo stesso Welles, in una battuta de *La ricotta* dichiara: “povero Stracci! Crepare è stato il suo solo modo di fare la rivoluzione.” Il nuovo realismo di Pasolini, quindi, denuncia la realtà dei fatti senza mostrarla in modo diretto, ma piuttosto attraverso una denuncia indiretta, mostrando come la realtà delle cose sia spesso ben diversa da quella che appare, come mostrato col gioco delle inversioni ne *La ricotta*, così come sottolinea anche Maurizio Viano, che dice: “The revelation of a reality beyond the realm of appearances was his major goal,” (Viano 100).

Abbastanza prevedibilmente il pubblico italiano non sembrò apprezzare particolarmente i sarcasmi pasoliniani contro le ipocrisie della religione e soprattutto della borghesia de *La ricotta*, e nonostante un’epigrafe posta da Pasolini all’inizio del film, “la storia della Passione [...] è la più grande che io conosca, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti,”<sup>2</sup> il film fu accusato dallo stato (ma curiosamente non dalla Chiesa cattolica) di vilipendio alla religione.

Al di là di questa denuncia, l’esperienza guadagnata con *La ricotta* non può essere considerata interamente negativa. È proprio grazie a questa, infatti, che

---

<sup>2</sup> L’epigrafe sarà fatta modificare dalla censura, che la trasformerà in: “la storia della Passione [...] è la più grande che per me sia mai accaduta” (*La ricotta*).

Pasolini cambia strategia per aggirare l'ostacolo delle censure governative, senza per questo rinunciare allo strumento della denuncia. Pasolini, infatti, pur rinunciando alla provocazione estrema e allo scandalo, resta convinto come non mai della propria missione come artista, e della funzione del cinema come mezzo di denuncia. Per questo decide di cambiare i modi, ma non i contenuti, e non rinuncia ad attaccare i poteri della società a lui avversi, sebbene non più in campo aperto e frontalmente, ma dall'interno.

*Il vangelo secondo Matteo* poteva rispondere perfettamente a questa necessità, offrendo la possibilità di portare questa strategia all'estremo. Per evitare gli stessi rischi che ne avevano inficiato l'efficacia ne *La ricotta*, Pasolini con *Il vangelo* ammorbidisce gli spigoli del proprio sarcasmo, ed evita qualunque potenziale cripticismo, offrendo un film filologicamente fedele al testo originale del Vangelo secondo Matteo, ma non per questo meno polemico o meno di denuncia. Rispettare alla lettera il testo originale, congiuntamente all'aiuto richiesto alla *Pro civitate christiana* di Assisi, di fatto gli offriva una posizione strategicamente ideale, in grado di difenderlo dai potenziali attacchi dello Stato e della Chiesa. Al tempo stesso gli permetteva di continuare a denunciare le ipocrisie delle due istituzioni, dandogli la possibilità di lanciare i propri strali da una posizione sicura e quasi inattaccabile, cioè attraverso le parole inviolate e incontrastabili del Cristo di Matteo. In più c'è da aggiungere che Pasolini sembrava mettersi in scia all'enciclica *Pacem in terris* di Papa Giovanni, così come sembra confermato anche dalla dedica posta all'inizio de *Il Vangelo*, cosa che lo metteva ulteriormente al sicuro.

*Il vangelo secondo Matteo* di fatto rappresenta il contributo di un autore ateo che, nonostante fosse fermamente convinto dell'importanza della laicità nello stato, vuole rilevare l'eccezionalità della figura eroica, mitica e poetica di Cristo. Al tempo

stesso però, considerato il quadro storico in cui nasce, quest'opera riporta al proprio pubblico un messaggio politico chiaro, forte, rigoroso, intransigente e inattaccabile dai poteri politici.

Per questo Pasolini decise di basarsi interamente, e quasi esclusivamente sul testo del Vangelo, in modo da poterne amplificare il messaggio e la portata rivoluzionaria. Con *Il vangelo* Pasolini cercava di ritornare verso valori autentici, che trova nell'archetipo rappresentato dalla figura di Cristo e dal suo messaggio rivoluzionario per una società più giusta, una società che non si affida esclusivamente al capitalismo, dimenticandosi degli "ultimi." Considerato il quadro storico nel suo insieme, è possibile dire che Pasolini identifica principalmente due bersagli: lo squilibrio tra le classi, presente nella società italiana, e la perdita di valori della nuova rampante e sprezzante classe borghese. Al tempo stesso, obiettivo del regista era la figura mitica di Cristo, da contrapporre all'ipocrisia della Democrazia Cristiana, accusata di usare la religione come cavallo di Troia per assicurarsi un più efficace e largo supporto delle masse contro i comunisti.

Per raggiungere questo traguardo, Pasolini non solo sceglie il vangelo come strumento politico ed artistico, ma un vangelo specifico, quello di Matteo, nel quale Gesù è ritratto "mite nel cuore, ma mai nella ragione, che non desiste un attimo dalla propria terribile libertà [...] come disprezzo continuo per la contraddizione e per lo scandalo" (*Il vangelo secondo Matteo* 14). Sotto questo punto di vista la scelta dell'evangelista Matteo non è certo casuale, infatti, il Vangelo di Matteo garantiva una particolare enfattizzazione del messaggio morale e sociale. Inoltre, al di là del messaggio politico, anche esteticamente il Vangelo di Matteo rappresentava per il regista un vero e proprio lavoro di poesia, e per questo fondamentale fonte di ispirazione per l'artista. Pasolini era convinto che qualunque aggiunta avrebbe



rovinato l'altezza poetica di questo vangelo, e per questo aveva deciso di tradurre letteralmente le parole di Matteo. Ciononostante, è bene sottolineare come questa fedeltà al testo da parte di Pasolini garantisse non solo l'incolumità estetica del Vangelo, ma anche una difesa strategica dalle critiche che sarebbero potute provenirgli dalla borghesia, dallo stato o dalla Chiesa. Per questo è importante ricordare che il proposito di Pasolini non era quello di proporre un riadattamento o un'interpretazione, ma piuttosto quello di una schietta messa in scena dei testi di Matteo, senza alcuna sceneggiatura e senza altre aggiunte che provenissero da Pasolini stesso. Inoltre, Pasolini decise di non includere le motivazioni psicologiche che gli evangelisti offrono nel testo, così come decise di escludere dalla sceneggiatura brani di transizione e motivazione agli eventi che accadono, come ad esempio i miracoli, in modo da presentare ciò che succede in modo secco e diretto. In questo modo Pasolini non solo si manteneva scrupolosamente fedele all'originale, ma al tempo stesso poteva ridurre all'osso il messaggio simbolico e rendere il tutto in un'aura di maggior mistero.

Così facendo, sebbene la storia sia filtrata dalla macchina da presa del regista, ciò che il pubblico può vedere è la storia di Cristo così come la vede Matteo, senza che ci sia nessuna riscrittura o intervento diretto da parte dell'autore. Il filtro del regista e pertanto la sua intromissione nell'opera sono indubbie, ma è bene notare la strategia di Pasolini nel non volere riempire gli spazi vuoti lasciati dal testo originale, illustrando così le ragioni politiche già presenti alla base del vangelo di Matteo. Nell'interesse della sua denuncia politica, infatti, Pasolini da un lato aderisce fedelmente all'ortodossia del testo biblico, ma dall'altro scegliendo Matteo evidenzia ancora di più il messaggio rivoluzionario cristiano.

Il Vangelo di Pasolini è in un certo senso di tipo michelangiotesco, vale a dire “per sottrazione,” infatti, Pasolini non altera minimamente il vangelo di Matteo, non aggiunge niente che non fosse già presente, semmai esclude. Mentre alcune parti sono escluse per rendere la narrazione degli eventi più fluida e leggera, altre sono escluse per scelta evidentemente voluta e consapevole dell’autore.

La sequenza narrativa iniziale, vale a dire dall’annunciazione fino alle tentazioni nel deserto è in sostanza inviolata, e costituisce un blocco narrativo pressoché inalterato rispetto al vangelo originale. La prima variazione avviene qui, con l’anticipazione dell’inizio della predicazione di Cristo e la posticipazione del discorso della montagna. Sebbene da un punto di vista narrativo questo scambio di blocchi non cambi molto, da un punto di vista simbolico ha delle implicazioni ben precise. Anticipare l’inizio dell’insegnamento di Cristo significa porlo come pietra fondante di questo *Vangelo*, e significa anche porvi alla base parole come “Non pensate che io sia venuto a metter pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada,” (Matteo 10:34), probabilmente la citazione che meglio rappresenta questo Cristo-pasoliniano. Una citazione fondamentale nel definire il personaggio costruito dal regista, da un punto di vista ideologico e della personalità, che viene quindi anteposta alle azioni che poi compierà nella narrazione.

Il discorso della montagna viene posposto, e ad esso vengono accorpati anche altri insegnamenti del vangelo, perlopiù quelli in relazione al rapporto col denaro, e quindi potenzialmente affini con la dottrina marxista. Pasolini vuol sottolineare l’importanza dell’eguaglianza e della giustizia sociale, ma al tempo stesso sottolineare il messaggio contro la superficialità delle ricchezze materiali. Coerentemente, l’episodio del ricco che “non può passare per la cruna di un ago”

viene in un certo senso estrapolato dalla propria posizione e riceve un momento a sé stante all'interno della pellicola.

Pasolini inizia fin da questo momento a sottolineare e mettere in risalto la propria critica contro l'ipocrisia, e più specificamente contro l'ipocrisia dei farisei e delle classi al potere. Ciononostante, seppur apparentemente in contro-tendenza, molti altri passaggi relativi all'ipocrisia sono stati esclusi; l'impressione è che questi passaggi esclusi colpiscano solo in modo generale questa condotta, mentre quelli inclusi sottolineano specificamente l'ipocrisia delle classi dominanti, ed in particolare quella dei farisei.

I miracoli rappresentati dal regista sono pochi, e si possono facilmente contare: la guarigione degli indemoniati, Gesù che cammina sulle acque, la purificazione del lebbroso, il miracolo del paralitico e la moltiplicazione dei pani e dei pesci. Questi sono presentati in modo più o meno ambiguo: in alcuni casi è evidente che lo spettatore si trova davanti alla rappresentazione di un miracolo, in altri è decisamente più enigmatico e lasciato all'interpretazione individuale. In generale, i miracoli presenti sono poco enfatizzati, e introdotti abbastanza brutalmente, senza alcuna transizione o introduzione; l'utilizzo di effetti speciali o significativi, come l'aprirsi dei cieli o l'uso di angeli è accuratamente evitato. Sotto questo punto di vista l'esclusione più significativa è forse data dall'assenza della trasfigurazione di Cristo di fronte agli apostoli, del tutto tagliata fuori. In generale, quindi, possiamo definire ambigua la rappresentazione del redentore da parte di Pasolini, che se da un lato non può esentarsi dal rappresentare un uomo dotato di poteri superiori a qualunque altro essere umano, dall'altro cerca evidentemente di minimizzarne i tratti.

Di tutti gli altri miracoli presenti nel vangelo secondo Matteo semplicemente non c'è traccia, così come non sono state incluse tutte le parabole, e i passaggi più escatologici come "Là ci sarà pianto e stridor di denti," (Matteo 8:12). Interessante notare come viene trattata la crocifissione del Cristo, con Gesù ritratto senza la benché minima concessione al pietismo, e la successiva risurrezione, affrescata filologicamente, ma non particolarmente esaltata dalle riprese o particolareggiata dalle riprese.

Attraverso Matteo, Pasolini presenta una figura cristologica militante, rigorosa e intransigente, quasi inquietante. Una figura che vede le proprie fondamenta su citazioni molto forti, che mostrano un Gesù severo e quasi fanatico nel suo rigore, che esclama: "io non porto la pace, ma una spada" (Mt 10:34), "chi non è con me è contro di me" (Mt 12:30), "Seguitemi, e lasciate che i morti seppelliscano i loro morti" (8:22), e che inesorabilmente rifiuta anche di vedere e riconoscere la propria famiglia: "Chi è mia madre? E chi sono i miei fratelli? [...] Ecco mia madre e i miei fratelli! Chi compie la volontà di Dio, costui è mio fratello, sorella e madre," (Mt 3:33 – 3:35).

Così facendo, Pasolini scolpisce un Cristo quasi privo di espressione, severo e inflessibile fin dai tratti del proprio volto, scuro e fiero, in opposizione al Gesù finora tramandatoci dalla tradizione, tipicamente un personaggio stereotipato, con la barba e gli occhi chiari, dai tratti rassicuranti, piacevole, pacifico e amichevole. Visualmente parlando, il Cristo di Pasolini è tutto tranne che rassicurante, non sorride quasi mai in tutto il film e mostra spesso una sorta di ghigno beffardo; solo una volta in tutta la pellicola sorride apertamente. È più che evidente che non siamo di fronte a una figura cristologica che il pubblico è normalmente abituato a vedere e immaginare, ma ci confrontiamo piuttosto con un personaggio severo, sprezzante, spesso ritratto triste e

solo. Per questo, in un certo senso è come se ci trovassimo di fronte a un personaggio completamente nuovo, sconosciuto al pubblico, che non ha mai letto il vangelo di Matteo in questo modo, e che non aveva una figura del redentore di questo tipo nel proprio immaginario. Il pubblico non si trova di fronte a un Cristo amichevole, ma piuttosto a un Cristo cui non piace unirsi alla gente, un intellettuale al quale non piace mescolarsi con le masse, e che conseguentemente è raramente dipinto in mezzo ad altri, nemmeno con gli apostoli, nonostante Pasolini consideri degli intellettuali anche loro. È un Cristo risoluto e combattivo, rabbioso, animato da un rancore intellettuale, politico e sociale. Non è certamente un Cristo accomodante, né un Cristo santo e indulgente, ma piuttosto un personaggio duro, animato e motivato da un forte sentimento ideologico, che intende rinnovare attraverso la propria passione e attraverso la violenza del rivoluzionario messaggio cristiano. È egli stesso un rivoluzionario secondo Pasolini, che dice “anyone who walks up to a couple of people and says, 'drop your nets and follow me' is a total revolutionary” (Stack, 95). È un personaggio rassegnato al proprio destino fin dai primi momenti, che non a caso afferma “e anche voi sarete odiati a causa mia” (Mt 10:22), ma che al tempo stesso è un uomo disperato nella sua sete di giustizia. È un Cristo consapevole della portata del proprio messaggio, che non accetta scendere a compromessi e che non ha paura di esporsi ed essere causa di scandalo, ma che anzi, si crogiola nella propria scandalosa diversità. È un Cristo scandaloso come quello di “La crocifissione,” ma che fa un passo oltre nella dimensione dell’azione personale.

Per certi versi è sorprendente osservare la fedeltà al testo dimostrata da Pasolini, nonostante affermi chiaramente e a più riprese che per lui Gesù non è il figlio di Dio. In questo senso può essere opportuno ricordare l’opinione che Pasolini ha di Gesù, quando dice: “Io non credo che Cristo sia il figlio di Dio, perché io non

sono credente, almeno nella mia coscienza. Ma io credo che Cristo sia divino: cioè, credo che l'umanità in lui sia così alta, rigorosa e ideale, che egli va oltre il comune senso di umanità" (*Il Vangelo Secondo Matteo* 17). Considerato che secondo Pasolini Cristo non è divino, è interessante analizzare il corto-circuito che si viene a creare tra la filosofia pasoliniana e la sua obbedienza filologica al testo del Vangelo. Ciò che ne risulta è una figura cristologica tutto sommato abbastanza ortodossa, ma in un certo senso sordinata nei propri tratti divini e per questo resa in modo ancora più volutamente ambiguo. Barth Schwartz a questo proposito osserva: "Pasolini was as ambiguous about religion as he made the personality of his Christ about his own divinity," (Schwartz 445).

Coerentemente con quanto dichiarato dal regista, quindi, ci troviamo di fronte a un personaggio rappresentato umanamente, ma con caratteristiche straordinarie rispetto alla norma. Un Cristo superiore rispetto alla società di uomini in cui si muove, per conoscenze e talvolta anche per azioni, come ad esempio nel caso dei miracoli. Il rapporto del regista con i miracoli è particolarmente interessante, infatti, se da un lato è opportuno osservare la fedeltà al testo del regista per i miracoli rappresentati, è altrettanto vero che questi sono introdotti in maniera del tutto inaspettata e diretta, senza introduzioni o spiegazioni di sorta, e che quindi risultano totalmente immotivati.<sup>3</sup> I miracoli di Cristo sono presenti, ma non sono assolutamente

---

<sup>3</sup> Secondo un'analisi suggerita da Millicent Marcus nel suo *Filmmaking by the Book*, Pasolini favorisce il movimento lungo l'asse verticale della narrazione, a discapito dell'asse orizzontale. Sebbene la narrazione del Vangelo favorisca questo squilibrio, è altrettanto vero che il regista approfitta della situazione per rendere il suo *Vangelo* ancora più misterioso e disturbante. Marcus osserva: "This insistence on the vertical proliferation of meanings [...] its abolition of chronological time, its elliptical leaps of the story with the internal 'disproportions' of the didascalical stases [...] it is

enfaticizzati, anzi, sono quasi minimizzati o considerati come gesti normali, gettati in modo inaspettato, aumentando così quell'aurea di ambiguità che circonda il personaggio cristologico costruito dal regista. Del resto è utile rilevare come l'escludere interamente i tratti divini dal Cristo avrebbe potuto inficiare il rapporto del pubblico con *Il vangelo*, specialmente considerato che secondo Pasolini "a Southern Italian peasant [...] is still living in a magical culture where miracles are real like the culture in which Matthew wrote" (Stack 1970, 90-91).

L'umanità del redentore viene rivelata senza ombra di dubbio soltanto alla fine, ma soltanto quando, nell'unica concessione pasoliniana al suo dolore, il Cristo rilascia un grido di sofferenza nel momento in cui i chiodi vengono infissi nei polsi. Ciononostante, in modo asciutto e quasi ascetico, senza dare adito a emozionali patetismi nel personaggio, e senza richiederli o provarli nel pubblico. Si noti qui la lontananza dal Cristo de *L'usignolo* di "La passione," un personaggio dai tratti quasi femminili e ritratto nel proprio dolore, contrariamente al Cristo de *Il Vangelo*, umano ma duro anche nella morte, mai ritratto in modo pietistico o patetico.

La doppia natura umana e divina del Cristo del *Vangelo*, per quanto ambigua, è facilmente riscontrabile, ciononostante è importante sottolineare come queste abilità sono ritratte limitatamente, in modo secco e asciutto, senza dubbio minimizzato. Dal

---

these very flaws (in a conventional narrative sense), that draw Pasolini to Matthew, whose ellipses, aporia, and disjunctions accord well with the filmmaker's own aversion to the conventional narrative structure of 'prose cinema'," (Marcus 113). Marcus osserva inoltre come questa predilezione per l'asse verticale della narrazione sia ancora più marcata dall'uso di miracoli che non sono minimamente spiegati, motivati, privi di transizioni causa-effetto, temporali o spaziali che mantengono il flusso narrativo, "in accordance with his preference for a vertical, paradigmatic cinema of poetry," (Marcus 114).

punto di vista della personalità, il personaggio-cristo di Pasolini sembra caratterizzato dall'essere quasi *border-line*, nel senso che nel suo fanatismo sembra quasi sfiorare il limite della "follia." I tratti che lo demarcano sembrano delimitare una figura misantropica, considerato che Pasolini lo ritrae sovente di poche parole, schiette e dirette, non di rado dure e incomprensibili. Molto spesso non vediamo un Cristo amichevole e affettuoso, ma piuttosto un personaggio che fugge dalle folle, e a volte anche dai propri apostoli. Anche quando ritratto con i propri fedeli, salvo rare eccezioni il Cristo di Pasolini sembra quasi scappare dal contatto, ed è solito sferzarli verbalmente mentre cammina, quasi a risaltare una metodologia volutamente peripatetica. Sotto questo punto di vista, quindi, è possibile dire che ci troviamo di fronte a un personaggio nel suo complesso abbastanza prevedibile nelle proprie azioni, così da poter essere definito un personaggio "piatto," per usare un termine tipico della critica di Edward Morgan Forster. Come visto in precedenza, la figura cristologica di Pasolini è caratterizzata da pochi tratti, che non si contraddicono tra di loro, come ad esempio la misantropia, la sete di giustizia, e più di tutte la rabbia, espressa veementemente attraverso il proprio messaggio di rivoluzione, ma talvolta anche scagliandosi contro gli stessi apostoli. Il Cristo di Pasolini è senza dubbio un personaggio difficile perché enigmatico, ma non per questo imprevedibile, e in cui non è possibile scorgere un cambiamento lungo la narrazione del film. La stessa iconografia del Cristo adulto, che vediamo la prima volta al battesimo di Giovanni Battista, resta di fatto inalterata lungo tutta la durata del lungometraggio.

Considerate le sue caratteristiche, quale è la funzione di questo Cristo "secondo Pasolini?" Da un punto di vista politico è piuttosto evidente che, per come viene costruito, la principale funzione del Cristo pasoliniano è quella di risvegliare le masse dal proprio torpore morale. Bersaglio dell'artista è sia quella parte della



popolazione con simpatie progressiste, sia quella parte di stampo cattolico, nel tentativo di unire le due correnti contro una società che si stava andando sempre più appiattendolo e standardizzando. L'elezione di Giovanni XXIII da questo punto di vista rappresenta la situazione ideale per il regista, come confermato dall'enciclica *Pacem in terris* e dalla dedica allo stesso Giovanni XXIII all'inizio del film. Lo stesso Pasolini dichiara apertamente il suo intento di unire le forze cattoliche e marxiste contro la massificazione che si veniva creando sotto la mano della borghesia e del neocapitalismo, quando dice: "The great enemy of Christianity, he wrote, is not communist materialism, but bourgeois materialism," (Greene 71 – *Le belle bandiere*:1977, 71). Pasolini cerca una figura ideale che possa unificare queste energie, e fare di Cristo un modello etico che si possa contrapporre alle ingiustizie politiche e sociali. Un modello da contrapporre a quelle gerarchie ecclesiastiche che accettano lo *status-quo* e che rappresenta il punto più lontano da una chiesa che dovrebbe tornare alle proprie origini, rifiutare il potere e aderire interamente all'insegnamento di carità e generosità delle origini, "mentre," dice Pasolini, "se rimane così com'è [...] la chiesa non può che agire completamente al di fuori dell'insegnamento del Vangelo" (*Scritti corsari*: 1990, p. 192). Dunque, un Cristo che si rivela molto difficile, perché intransigente, duro, rabbioso e quasi inquietante nel proprio fanatismo religioso. Un cristo "nuovo," che in quanto tale incute timore nel pubblico che lo osserva, perché porta nuovamente alla ribalta valori che ormai sembrano persi, e che erano perlopiù sconosciuti a un pubblico largamente ignaro delle parole di Matteo; in questo modo Pasolini di fatto rinnova il messaggio evangelico con nuova linfa. Pertanto, la funzione del Cristo-personaggio di Pasolini è principalmente politica, con il regista che vuole denunciare l'ipocrisia della borghesia, così come i rischi di quella società ingiusta e massificata che il

neocapitalismo stava costruendo sull'onda del *boom* economico italiano. Al tempo stesso Pasolini spera di fare luce sull'evidenza che gli ideali del vangelo non sono opposti a quelli del marxismo, conseguentemente cerca di favorire il dialogo tra forze apparentemente lontane, ma idealmente vicine, favorendo l'unione delle energie in un rinnovato patto sociale.<sup>4</sup>

In realtà tutto *Il vangelo* è costruito in modo da sottolineare il contrasto tra “poteri forti” e “poteri deboli” della società. Il Cristo di Pasolini, infatti, è un Cristo intellettuale che predica in un contesto di povertà, ma in cui il suo messaggio rivoluzionario può essere accolto. Gli apostoli sono l'anello di congiunzione tra la società povera e Cristo: appartenenti ai ceti bassi della società, ma in un certo senso intellettuali anche loro, (sono, infatti, interpretati da amici di Pasolini, per l'appunto tutti intellettuali) sono pronti a ricevere il messaggio del vangelo.<sup>5</sup>

Significativamente, il cristo di Pasolini si scaglia con particolare veemenza contro le gerarchie religiose della società, quindi contro sacerdoti, scribi e farisei. Ritratti come prepotenti dall'alto delle loro cariche, la cui altezza è espressa dai loro

---

<sup>4</sup> Tomaso Subini nel suo *La necessità di morire* segue una lettura antropologica e suggerisce anche un'altra traccia, legata al tema della morte nelle opere di Pasolini. Subini suggerisce che *Il vangelo secondo Matteo* rappresenti in un certo senso quella risposta alla morte che il marxismo non riesce a dare. Al tempo stesso, Subini suggerisce l'idea della morte come elemento completante della vita di un uomo, e quindi della morte di Cristo come archetipo di colui per il quale è necessario morire per dare un senso alla vita. Questi elementi, senz'altro presenti e importanti, ci sembrano comunque più sotterranei e secondari rispetto alla funzione politica del *Vangelo*.

<sup>5</sup> “Christ, in his time, was an intellectual, thus his friends were intellectuals, as mine are now,” P.P. Pasolini, quoted in Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem*. New York: Pantheon Books, 1992, 423.

peculiari copricapi, così come da specifiche riprese dal basso verso l'alto, farisei e sacerdoti vedono la più completa mancanza di indulgenza per i propri peccati da parte di Cristo-Pasolini, a differenza dei poveri, o di altri peccatori in generale. A questo proposito dice Pasolini:

Cristo non è intransigente con i peccati perché è sempre disposto a perdonare i peccatori. Potremmo fare un elenco degli episodi nei quali il Cristo perdona immediatamente i peccatori [...] Cristo è molto severo con i peccati di carattere sociale, come l'ipocrisia, l'avarizia, l'arrivismo, lo snobismo, insomma i peccati dei farisei, che Cristo sferza duramente e che perdona a fatica perché sono peccati dei quali si è coscienti, responsabili ("Il popolo," 19 giugno 1971 – Fantuzzi 288).

Similmente, anche le cariche dello stato sono ritratte come violente e arroganti. Particolarmente interessante il modo di caratterizzare le forze dell'esercito romano, i cui costumi ricordano reparti di polizia antisommossa o squadracce fasciste munite di fez.<sup>6</sup> Nell'analisi del personaggio-Cristo, così come in quella degli altri personaggi, come ad esempio gli apostoli, è bene rilevare anche come Pasolini, per evitare qualunque potenziale elemento di "pietismo" abbia deciso di rimuovere qualunque approfondimento psicologico. Questo è reso sia attraverso l'assoluta mancanza di transizioni, sia attraverso la rimozione di quelle parti del vangelo di Matteo di approfondimento e spiegazione degli eventi, dando così ulteriore ambiguità agli eventi, grazie alla negazione di quei passaggi "causa-effetto" presenti nel testo dell'evangelista.

---

<sup>6</sup> Cfr. Luzi, Alfredo e Luigi Martellini, *Pier Paolo Pasolini: Materiali critici*. Urbino: Argalia, 1973, pp. 314-315. Anche, Lloyd Baugh, *Imagine the Divine: Jesus and Christ-figures in Film* (Kansas City: Sheed & Ward, 1997), 98.

Inoltre, proponendo un Vangelo così filologico Pasolini può permettersi di diffondere un messaggio ribelle e rivoluzionario contro la società neocapitalista che andava formandosi, ma da una prospettiva che non può essere accusata di essere marxista o comunista, e pertanto praticamente inattaccabile. In questo senso è particolarmente importante porre l'accento su l'utilizzo che Pasolini fa dell'analogia nel suo *Vangelo*. Del resto, non è certo un caso che l'ambiente su cui si muove il personaggio del redentore costruito da Pasolini sia quello dell'Italia meridionale. Se da un punto di vista meramente paesaggistico lo spazio della storia non è particolarmente significativo, nel film in effetti mancano viste e scorci esteticamente spettacolari, tipici dei film di Hollywood, dal punto di vista simbolico la scelta è chiara ed esplicita. Seguendo le categorie di Robert Liddell ci troviamo di fronte a un ambiente "utilitaristico," semplice e non particolarmente significativo ai fini dell'azione dei personaggi, ma certamente non un ambiente irrilevante, infatti non c'è dubbio che si tratti di uno spazio altamente simbolico per il pubblico italiano.<sup>7</sup> Anche il fatto che sia stato filmato a Matera lo conferma, trattandosi di una città dal profondo impatto visivo e al tempo stesso facilmente riconoscibile dallo spettatore medio.

---

<sup>7</sup> Robert Liddell, nel suo *A Treatise on the Novel*, suggerisce sei tipi di ambienti: 1) utilitaristico: semplice, a basso rilievo, di scarsa necessità per l'azione, e generalmente non sfiorato dall'emozione 2) simbolico, sottolinea strette relazioni con l'azione; l'ambiente non è neutrale ma simile all'azione 3) Irrilevante: il paesaggio non conta, e i personaggi non vi prestano particolare attenzione 4) Ironico, in cui l'ambiente discorda con lo stato emotivo dei personaggi o con l'atmosfera prevalente 5) il paesaggio interiore 6) Caleidoscopico: un rapido spostarsi avanti e indietro dal mondo fisico, che si trova all'esterno del mondo immaginativo. Cfr. Liddell, Robert. *A Treatise on the Novel*. London: 1947. J.Cape, chapter 6.

*Il vangelo secondo Matteo*, infatti, è un film pensato e architettato in modo che fosse “autentico” per il pubblico italiano, che non fosse una fuga dalla realtà, ma piuttosto un *memento* per la situazione attuale. La scelta di girare nel sud Italia non è solamente dettata da possibilità finanziarie più basse, ma anche dalla volontà di mostrare una realtà vicina a quella dell’*audience*. L’interesse di Pasolini non era quello di ricostruire la realtà storica del vangelo, ma di traslarla logicamente nel presente, in modo che la storia di Cristo non fosse qualcosa di storico e lontano, ma qualcosa di presente e reale per il pubblico italiano.<sup>8</sup>

Similmente, gli attori scelti dal regista non sono personaggi famosi del mondo patinato, ma persone comuni, non-attori prelevati dagli stessi luoghi dove Pasolini girava *Il vangelo*. I volti di Cristo, gli apostoli, e tutti i personaggi de *Il vangelo* hanno l’effetto di far sentire la narrazione molto vicina al pubblico. *Il vangelo* risulta così uno scorcio sopra una serie di volti insoliti e rugosi, dalle chiare caratteristiche povere, quindi sub-proletarie, e inequivocabilmente meridionali, almeno all’occhio di uno spettatore italiano. Il pubblico della penisola è così in un certo senso incluso nelle vicende del *Vangelo*, o quantomeno si sente tale; la realtà del *Vangelo* non è una realtà lontana, storica, e inavvicinabile, ma una realtà vicina, reale, che si può toccare con mano. I visi che ci ricordano la presenza del sub-proletariato della società italiana hanno la funzione di ricordarci la realtà della situazione; lo stesso Cristo risulta “incisivamente incarnato,” (Apice 61) e per questo ancora più potente nella sua novità

---

<sup>8</sup> Coerentemente, parlando con Sartre a proposito de *Il Vangelo*, a seguito di molte critiche che il film aveva ricevuto dalla stampa francese, soprattutto quella di marca marxista, Pasolini dichiara: “Had I been French, I would have set the *Gospel* in Algeria, and that would have shaken them, just as the Italians are shaken because I set my *Gospel* in Lucania. Maybe that way they would have understood” (Schwartz 458).

ed efficacia verso chi guarda il film. Evitando la ricostruzione storica dei tempi di Cristo, Pasolini propone una narrazione in cui, per dirla con Seymour Chatman, il tempo degli eventi e il tempo del discorso coincidono, in cui cioè la società dell'eroe è simbolicamente la stessa della società del poeta. Il risultato è non soltanto quello di una trasposizione analogica del vangelo, ma anche quella di un *Vangelo* che, come osserva Maurizio Viano: “stroke less to evoke a specific historical moment (Christ's times) than to provoke the social constellation in which the text was to be consumed” (Viano 134).

Del resto, l'interesse principale di Pasolini era quello di mettere in luce la poeticità del personaggio rappresentato da Cristo, così come la forza rivoluzionaria del suo messaggio politico, calato in un contesto reale per il pubblico italiano. Il regista, consapevole di riprendere una storia largamente conosciuta, sa di essere in una posizione particolarmente favorevole. Una posizione che può permettergli di elaborare un'opera interessante e creativa attraverso l'uso di diverse tecniche cinematografiche, così come attraverso una colonna sonora al tempo stesso variegata e potente. Pasolini sapeva che poteva contare sulla conoscenza della storia di Gesù da parte del proprio pubblico, ed è per questo che esalta il ruolo delle immagini, talvolta senza neanche aver bisogno che i personaggi dicano qualcosa, ma semplicemente attraverso silenzi e linguaggi corporei. L'esempio più clamoroso in questo senso è dato dall'apertura del film, dove ci troviamo di fronte a Giuseppe evidentemente accigliato a causa della notizia della maternità di Maria. Piero Spila a questo proposito parla di “momenti di puro cinema (si pensi al muto e inquieto gioco di sguardi tra Giuseppe e la giovanissima Maria, che risolve in pochissimi attimi una delle pagine del vangelo oggettivamente più difficili da rappresentare)” (Spila 50).

In questo modo, Pasolini riesce a comporre sequenze cinematografiche che non prevedono transizioni, o che possono evitare l'esposizione psicologica fornita da Matteo evangelista. Sfruttando caratteristiche tipiche del cinema muto, Pasolini mette in risalto l'espressività dei volti e degli occhi, dando voce alle loro emozioni. In base a questo, è possibile affermare che lo stile artistico di questa pellicola è fortemente basato sui volti e sugli occhi dei personaggi, le cui espressioni sono enormemente enfatizzate, talvolta anche attraverso interpretazioni volutamente anti-naturaliste, secondo un modo di comporre tipico dell'antropocentrismo dei pittori del rinascimento.<sup>9</sup> Al tempo stesso, la sua ricerca per una composizione artistica di stampo figurativo è estremamente ricercata, ispirata da artisti medievali quali Piero della Francesca o Goya, come dimostrato nella primissima scena con una giovanissima vergine Maria. Su questo punto, Pasolini dice: "per tutti gli anni Cinquanta il mio lavoro ideologico è stato verso la razionalità [...] [Con *Il vangelo*] voglio fare pure opera di poesia, rischiando magari i pericoli dell'esteticità (Bach e in parte Mozart, come commento musicale: Piero della Francesca e in parte Duccio per l'ispirazione figurativa," (*Il vangelo secondo Matteo* 20).

Sebbene Pasolini avesse marcato il distacco del cinema neorealista, molte delle caratteristiche da lui usate ne *Il vangelo secondo Matteo* possono essere considerate tipiche di questo stile. Per iniziare, tutti gli attori scelti non erano

---

<sup>9</sup> Interessante a questo proposito il commento di Padre Fantuzzi che, ricordando gli studi di Pasolini con Roberto Longhi, dice: "Come aveva fatto in letteratura, anche nel cinema Pasolini guarda più agli autori del passato che ai contemporanei. Il suo modo di rifarsi ai pittori del rinascimento, inserendo i personaggi in una prospettiva antropocentrica, secondo la lezione masacesca, assimilata attraverso la mediazione di Roberto Longhi, sui banchi dell'università bolognese, colloca l'esperienza cinematografica di Pasolini agli antipodi del neorealismo" (Fantuzzi 303).

professionisti, ma attori selezionati tra la gente del luogo dove il film venne girato. Alcuni di loro erano amici e intellettuali contemporanei a Pasolini, come Giorgio Agamben, o come la madre del regista, che interpreta la vergine Maria quando questa è in età più avanzata. Anche l'uso della macchina da presa non solo esemplifica una caratteristica tipica dello stile neorealista, ma lo porta all'estremo, con una serie di primi piani strettissimi, che sottolineassero le rughe dei volti, i denti rovinati, le espressioni goffe dei personaggi, come sottolinea Kristin Thompson (Thompson 452), o attraverso un iper-realismo supportato dall'uso della cinepresa a spalla, tipico dei documentari o del cosiddetto *cinéma vérité*. Quest'ultimo elemento è facile da notare quando la macchina sta seguendo un personaggio che cammina, o un personaggio che si mescola nella folla per osservare ciò che accade dinanzi a sé, come quando Pietro e Giuda si trovano al processo a Gesù. Nella scena del processo, il pubblico può vedere ciò che sta accadendo attraverso gli occhi di Giuda, dando così l'impressione a chi guarda di trovarsi direttamente tra la folla e di poter guardare quello che succede, come se si fosse osservatori diretti che non si possono avvicinare ulteriormente.

Particolarmente interessante osservare come lo stile di regia di Pasolini cambia rispetto ad altri film, proprio a causa del soggetto del vangelo. "Rappresentare gli episodi de *Il vangelo* con la tecnica di sempre," osserva Piero Spila, "è come ricalcare immagini già impresse nella mente: quello che per *Accattone* era veramente 'scandaloso' e stilisticamente efficace, per *Il Vangelo* diventa scolastico e formale," (Spila 49). Pasolini per impedire questa impressione di reverenza, solennità e scolasticismo, che comporta molta freddezza e poca emozione, decide di utilizzare una vasta gamma di obiettivi, nel tentativo di distorcere le immagini, sfruttare profondità di campo o alterarle in modo estremo, in modo da salvaguardare l'impressione che ci si trovi di fronte a un documentario. Per lo stesso motivo alcune



riprese sono fatte con la camera a mano, per dare l'impressione di assistere all'evento, mentre altre sono fatte con il teleobiettivo, per rubare espressioni incerte o per seguire Cristo che cammina quasi inseguito dagli apostoli.

Importante notare anche l'enfasi posta dal regista sul linguaggio dei personaggi; una lingua di ceto basso, combinata con urla che talvolta sembrano assumere toni abbruttiti e quasi animaleschi. Ciononostante, mentre le immagini e le espressioni tipiche del parlato dei personaggi sono su uno stesso piano di realismo stilistico, il regista contrasta questo piano con un effetto sonoro molto variegato, attraverso un utilizzo della colonna sonora particolarmente studiato. Il regista, infatti, usa una colonna sonora molto eterogenea, che spazia da brani di tipo alto e sublime, a *spiritual* americani, passando per brani della resistenza russa. Secondo Naomi Greene la colonna sonora è usata sovente per rinforzare ulteriormente in forma sonora un messaggio che sta già passando in forma visiva, così Greene dice:

Political analogies are frequently reinforced by music. Bach and Mozart emphasize solemn moments; Negro spirituals intensify scenes of exaltation [...] a Resistance song is played during one of Christ's diatribes, with the result that, in the words of René Prédal, "they martyrdom of the son of God [...] announces and rejoins that of all victims to come in the revolutionary struggle" (Greene 76).

Conseguentemente, Pasolini utilizza brani eclettici e di ispirazioni estreme, da alternare con lunghi momenti di silenzio che compongono quadri espressivi da una comunicatività quasi più intensa che se fossero accompagnati da dialoghi. Pasolini passa dalla *Missa Luba* congolese a *spirituals* come *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, a Bach, Prokofiev, Mozart, solitamente usati per sottolineare stacchi logici o narrativi, e non in modo filologico, ma piuttosto in funzione dell'emotività della scena. Al *pastiche* sonoro non potevano mancare canti popolari

della rivoluzione russa, quella stessa rivoluzione che egli stesso trovava nell'archetipo rappresentato dalla figura di Cristo e dal suo messaggio rivoluzionario.

Per concludere, è possibile dire che Pasolini ha due obiettivi differenti. Il primo, è quello di rivitalizzare e rinfrescare il messaggio evangelico, mostrando un Gesù militante e inquietante e, così facendo, enfatizzare la figura poetica di Cristo. Al tempo stesso, Pasolini vuole esprimere un chiaro messaggio politico, attraverso il quale vuole criticare la società a lui contemporanea. Un contenuto politico che fu effettivamente comunicato, se si considera che il film, proiettato dal festival di Venezia, fu accolto da sputi di provocatori fascisti.

Nonostante le speranze di Pasolini la società italiana non cambiò direzione, prendendo così la strada che spingerà l'artista friulano ad abbandonare definitivamente lo stile neo-realista, perché, come egli stesso spiega:

as Italian society concluded the transformation into an industrial country, the people and the bourgeoisie merged into that monster called mass [...] the mass became my addressee, that is why I rebelled [...] and began shooting more and more difficult films,” (*Il vangelo secondo Matteo* V).

### Capitolo 3

*La buona novella* di Fabrizio De André: un vangelo in “direzione ostinata e contraria”

Fabrizio de André è un cantautore molto conosciuto nel panorama musicale e artistico italiano. Scomparso nel 1999, quella di De André è una figura che tipicamente suscita reazioni estreme, d’amore o di odio, senza molte vie di mezzo. Le sue canzoni sono state e sono talvolta tutt’oggi motivo di scandalo per i benpensanti, basti ricordare che la sua canzone “*Si chiamava Gesù*” non veniva trasmessa dalla RAI-Radiotelevisione Italiana. Un elemento che, insieme ad altri, certamente lo accomuna ad un altro autore motivo di scandalo come Pier Paolo Pasolini.

Per quanto De André sia tipicamente stato considerato solo un cantautore, col tempo sembrano aumentare le mozioni di coloro che invece lo considerano un autore e un poeta a tutti gli effetti. De André, che a questo proposito si scherniva citando Benedetto Croce, aveva sempre rifiutato l’etichetta del poeta, eppure è un dato di fatto che oramai sono in molti a considerarlo tale.<sup>10</sup> La prima in ordine di tempo è probabilmente Fernanda Pivano, con la quale il cantautore collaborò nella sua

---

<sup>10</sup> Dice De André: “Benedetto Croce sosteneva che fino all’età di diciotto anni tutti scrivono poesie. Dai diciotto anni in poi rimangono a scriverle due categorie di persone: i poeti e i cretini. E quindi io precauzionalmente preferirei considerarmi un cantautore” (Fasoli 33).

rilettura di *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters.<sup>11</sup> A Fernanda Pivano si deve aggiungere Mario Luzi, che definiva De André “un artista che si è sentito realizzato proprio in quella intertestualità tra testo letterario e testo musicale” (Fasoli 28) e che sosteneva che “la poesia, poiché la sua poesia c'è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c'è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti,” (Cannas 13). Antonio Tabucchi, invece, sosteneva che “il termine cantautore appare francamente inadatto per un artista come Fabrizio De André, i cui testi sussistono perfettamente sulla pagina senza obbligatoriamente l'appoggio della musica. Il termine perentorio di autore è più adatto” (*Volammo davvero* 130). A ciò si aggiunga il ricevimento alla memoria del premio Montale per musica in versi che, come sostiene Elena Valdini, “in qualche modo ufficializzava quanto già ampiamente condiviso: alla morte del cantautore, nel gennaio del '99, c'era la consapevolezza che ci aveva lasciato un poeta, o meglio, come sostiene Fernanda Pivano, uno dei nostri più grandi poeti” (7).

De André amava definirsi “in direzione ostinata e contraria,” perché egli stesso, nato da una famiglia borghese, aveva sempre fuggito i comportamenti consigliati, i consigli preconfezionati, il galateo dei comportamenti sociali. Coerentemente, l'intera opera di De André vede una costante attenzione e preferenza verso i più deboli, gli emarginati, i dimenticati dalla società, coloro che appunto sono “in direzione ostinata e contraria” rispetto al tipico flusso della società in cui galleggiano. Conseguentemente, la produzione artistica di questo cantautore di fatto rappresenta una vera e propria collezione di personaggi, un “grande affresco in musica [...] una sorta di commedia umana in cui è depositata una chiave di lettura dei

comportamenti, dei desideri, di certi archetipi emotivi dell'uomo" (Fasoli 79). Considerato questo interesse per gli "ultimi" della società, è abbastanza naturale che De André fosse interessato e attratto da una figura come quella di Gesù, alla quale dedicherà, oltre a varie menzioni, una canzone ed un intero album: *La buona novella*.

È proprio su questo album che questo capitolo si focalizzerà in particolar modo, senza naturalmente mancare di mettere in risalto i rapporti dell'album con la filosofia del cantautore, così come con la situazione storica, che riteniamo non casualmente legata alla creazione de *La buona novella*; un album che ha riscontrato un enorme successo da parte del pubblico italiano e che non conosce declino neanche adesso, a distanza di quaranta anni dalla sua prima pubblicazione.

Uscito nel 1970, *La Buona Novella* non solo fu uno dei primi *concept-album* a fare la sua comparsa nel panorama musicale italiano, ma fu anche il primo *concept-album* della produzione di Fabrizio De André. Per definizione, un *concept-album* è un album in cui le canzoni sono legate insieme da un tema comune e unificante; questo può essere di natura strumentale, compositiva, narrativa o lirica. Nel caso de *La buona novella* il tema è, naturalmente, quello del vangelo e della storia di Cristo e dei personaggi in qualche modo a lui legati. È opportuno spendere qualche parola in più su questo particolare formato musicale, che De André fu tra i primi ad utilizzare in Italia, quando invece all'estero, in particolare nei paesi anglosassoni, il *concept-album* era già largamente utilizzato. Nel caso di De André non si trattava né di essere precursore di un nuovo formato, né di cavalcare le mode più in voga al momento, ma piuttosto una vera e propria necessità, come ebbe modo egli stesso di sottolineare rispondendo in un'intervista:

“Perché a un certo punto hai scelto la forma dell'album-concept?” “Perché come mestiere io scrivo canzoni, e la canzone non è un romanzo e nemmeno una *pièce*

teatrale. Non ti dà il tempo, non ti dà lo spazio per far intervenire più personaggi di rilievo all'interno della stessa canzone. Forse, soprattutto per questo motivo, per il fatto che mi sentivo un po' stretto, da molto tempo a questa parte ho scelto la forma dell'album-concept: dove i personaggi, le storie individuali, intervengono come episodi, come parti di un tutto unico, di un affresco, come figure di un dipinto, di un quadro, legate tra di loro dal soggetto, dal tema del dipinto stesso" (Fasoli 71).

Il *concept-album* si offriva quindi quale perfetto strumento di lavoro, che poteva accontentare la potente esigenza diegetica che emerge in questo cantautore fin dagli esordi. La stessa *buona novella* è soltanto il terzo album di De André, e il primo di numerosi *concept-album* all'interno della sua produzione artistica. Per De André raccontare storie era una vera e propria necessità, e con esse in particolare spaccati di vita, ritratti, personaggi importanti nelle loro individualità, anche se pur sempre all'interno di un contesto più grande e comprensivo.<sup>12</sup>

Di fatto, De André sarà sempre interessato allo studio dei singoli personaggi, elementi veri e per questo simili a sé ma anche agli ascoltatori; elementi chiave come esempio di vicende simboliche e metaforiche, portatori di similitudini con la nostra vita di tutti i giorni. È sui personaggi e le loro storie che De André fonda il proprio processo creativo, circoscrivendo il senso delle loro vicende all'interno di contesti ambientali e tematici dalle calcolate implicazioni artistiche e politiche. Con coscienza

---

<sup>12</sup> Sotto questo punto di vista l'esempio più lampante, oltre a *La buona novella*, è rappresentato dall'album *Né al denaro, né all'amore, né al cielo* ispirato dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. Un album in cui, similmente alla raccolta poetica originale, è possibile assistere a una serie di ritratti individuali, ma ricomponibili tematicamente all'interno dell'album in due filoni: quello dell'invidia e quello della disponibilità. Il tutto sotto l'ombrello tematico del rapporto tra la vita e la morte.

lucida, De André è un appassionato narratore della piccola commedia umana, e ha particolarmente a cuore quegli eroi al contrario, che si rivelano fragili e disadattati, sensibili alle debolezze come alle passioni, afflitti dalle sofferenze. Lucido, dicevamo, ma senza mai indulgere nel richiamo al ritratto pietoso, evitato attraverso una partecipazione consapevole e sentita di queste fragilità dell'animo umano. Sotto questo punto di vista non fa eccezione la figura di Gesù, che non casualmente appare molto presto nella produzione di questo cantautore *maudit*, già nel 1967, nel suo primo album dal titolo *Volume I*.

Sebbene l'album *La buona novella* veda la luce nel 1970, la figura di Gesù all'interno della produzione di questo cantautore era già apparsa esplicitamente nel 1967, nel primissimo lavoro di De André. La presenza di questa figura, esplicitamente ritratta, all'interno del primo album di De André, dovrebbe spiegare abbastanza chiaramente l'importanza di questo personaggio nell'immaginario deandreiano. "Si chiamava Gesù" uscì prima in singolo a quarantacinque giri, significativamente accoppiato con "Preghiera in Gennaio," per venire poi raccolto in *Volume I*. Scritta in memoria di Luigi Tenco, morto suicida al Festival di Sanremo proprio nel 1967, "Preghiera in Gennaio" critica indirettamente la Chiesa cattolica per il proprio atteggiamento nei confronti dei morti suicidi, considerati indistintamente alla stregua di altri sacrileghi. In "Preghiera in Gennaio" De André dipinge un dio misericordioso, comprensivo, ma soprattutto rifiuta quella visione manichea che contrappone nettamente il bene al male e il paradiso all'inferno che, infatti, "esiste solo per chi ne ha paura."

In "Si chiamava Gesù," De André dipinge questo personaggio passato alla storia per essere figlio di Dio, pur essendo, secondo De André, un essere umano come tutti noi. Anche se poi non sarà incluso ne *La buona novella*, è impossibile non

considerare “Si chiamava Gesù” come una parte complementare dell’album che poi uscirà nel 1970. *Si chiamava Gesù* di fatto anticipa *La buona novella* e il suo tema religioso e, sebbene non sia strutturata come quest’ultima, come è ovvio che sia, è un elemento cruciale nella comprensione della prospettiva di De André sulla figura di Gesù. In questa canzone, nella prima stanza il cantautore non si affretta a rivelare quella che è la sua opinione e visione sul personaggio Gesù, limitandosi a descriverne la figura come carismatica, “perché prese la terra per mano.” Tuttavia, si tratta di una figura anche problematica, infatti, seppur sottolineata per il suo candore, perché “vestito di sabbia e di bianco,” il suo carisma lo porta a farsi vedere in maniera ambivalente ed estrema: “alcuni lo dissero santo / per altri ebbe meno virtù.” Con la seconda stanza l’autore chiarisce senza dubbi di interpretazione il suo pensiero, Gesù è un uomo comune e certamente non il figlio di Dio, infatti dice: “non intendo cantare la gloria / né invocare la grazia e il perdono / di chi penso non fu altri che un uomo.” Tuttavia, si affretta a rilevare De André, si tratta di un essere umano straordinario, “inumano” nella sua capacità di amare e perdonare chi lo uccide “tra le braccia di una croce,” senza piegarsi per un attimo al rancore. Inumano perché eccezionale e fuori dalle norme comuni, ma non per divinità; l’amore, ci dice De André, non è nient’altro che umano, qualcosa di cui tutti siamo capaci, così come della morte, che unisce tutti insieme personaggi straordinari e meno straordinari. L’autore sottolinea questo elemento nell’ultima stanza della canzone, quando ci ricorda che: “mori come tutti si muore / come tutti cambiando colore.”

Gesù per De André non è altri che un uomo, e la sua “sovra-umanità” non è un carattere divino, ma un carattere di grande, altissima eccezionalità, anche se pur sempre umano. La straordinarietà di Gesù è dettata dalla sua abilità estrema nell’amare e nel perdonare chiunque, sia chi lo aveva adorato come figlio di Dio, sia



chi lo aveva odiato perché lo considerava un impostore. La capacità di perdonare, tuttavia, è una conseguenza indiretta della capacità di amare in modo superiore e irripetibile, oltre la norma. Una capacità talmente forte da permettere al Gesù di De André di accettare come “estremo saluto / la preghiera, l’insulto e lo sputo.” Ciononostante, ci troviamo comunque sempre di fronte a una creatura umana, celebrata nella sua eccezionalità, ma uguale per natura a tutti noi, ed in quanto tale sottoposta alle stesse leggi di natura, come quella, inesorabile, della morte, come il cantautore non manca di sottolineare nell’ultima stanza. Una figura che nella sua eccezionalità il cantautore considera rivoluzionaria, perché basata sulla più “anarchica delle regole, quella dell’amore” come sostiene Cesare Romana (73-74). Sebbene il legame tra “Si chiamava Gesù” e *La buona novella* sia abbastanza ovvio, un ulteriore collegamento ce lo offre la scelta delle parole usate da De André, che infatti usa il verbo “sbiancare,” riferendosi alla crocefissione di Gesù, sia in “Si chiamava Gesù,” sia, come si avrà modo di vedere, in “Maria nella bottega di un falegname,” snodo cruciale de *La buona novella*.

Di fatto, “Si chiamava Gesù” nel 1967 apre un cerchio che sarà poi chiuso da *La buona novella* nel 1970. A cavallo tra questi due lavori l’Italia vivrà la stagione della protesta del ’68, nel cui dibattito culturale De André intendeva inserirsi in modo originale e fuori dalle logiche di schieramento. Sotto questo punto di vista *La buona novella* funziona perfettamente, integrandosi perfettamente con “Si chiamava Gesù,” che la precedeva di tre anni. A differenza del singolo, ne *La buona novella* la figura di Gesù non appare mai esplicitamente e, come sottolinea Riccardo Storti, “si capisce subito che il protagonista (Gesù) non viene mai avanti sul palcoscenico, quasi in ottemperanza al suo carattere umile [...] Gesù e' sullo sfondo e - contemporaneamente – è lo sfondo” (Storti 48).

*La buona novella*, pertanto, presenta una situazione anomala, perché non ha un vero e proprio protagonista, ma piuttosto una serie di ritratti umani, abilmente tratteggiati e studiati nelle loro emozioni, con la figura di Gesù sempre assente, e al tempo stesso costantemente presente, come anche De André ebbe modo di sottolineare, “Un vangelo senza Cristo? Diciamo un vangelo concreto. Cristo non appare mai, ma c'è sempre: è il filosofo anarchico, il profeta d'amore che dalle quinte determina tutto,” (Romana 31). Il personaggio che forse emerge di più sopra gli altri è senza dubbio quello di Maria, personaggio in un certo senso secondario nei vangeli canonici, ma assolutamente fondamentale in questo vangelo secondo De André. È opportuno notare come la centralità di Maria è in parte legata anche alle fonti che De André sceglie di usare, vale a dire i vangeli apocrifi, scelti in contrapposizione ai vangeli canonici, ritenuti troppo legati all'istituzione ecclesiastica per la loro funzione confessionale, e pertanto considerati “l'ufficio stampa di Cristo,” (Romana 31). La scelta dei vangeli apocrifi tuttavia era legata ad una serie più ampia di motivazioni. Per cominciare, è opportuno sottolineare come i vangeli apocrifi non siano delle semplici imitazioni dei vangeli canonici, ma piuttosto degli importanti intrecci tra il messaggio del vangelo e le culture cristiane dei primi secoli. De André era attratto dall'idea di poter usare una fonte secondaria, almeno nelle apparenze, una fonte poco conosciuta al di fuori del mondo accademico, ma al tempo stesso proveniente da orizzonti culturali ampi, che annoverasse autori armeni, bizantini, e arabi che, come sottolinea Paolo Ghezzi “testimoniavano una rielaborazione del messaggio evangelico fuori dai canoni dell'ambiente giudaico,” (*Volammo davvero* 368). È possibile evincere come, tra gli altri motivi, c'era da parte di De André la volontà di fornire una sorta di contro canto rispetto ai vangeli canonici, o comunque di offrire una voce fuori dal coro, mai ascoltata prima, che raccontasse in maniera differente la storia di

Gesù. A questo, si deve aggiungere la grande opportunità che gli apocrifi offrivano a un autore come De André, del quale si è già anticipato la verve narrativa quale vera e propria necessità poetica. In questo senso, i vangeli apocrifi offrono un terreno perfetto, perché offrendo un ampio parco di episodi e figure minori, tipicamente non molto considerate nei canonici, consentono all'autore di poter dedicare maggiore attenzione a questi personaggi, permettendogli maggiore licenza inventiva, e con essa una maggiore possibilità di umanizzare queste figure.<sup>13</sup> È proprio attraverso la storia di queste figure, come quella di Maria, quella di Giuseppe, quella dei ladroni in croce, e la narrazione di parti della loro vita che *La buona novella* prende forma, per diventare una cornice unica che raccoglie tutte le loro vicissitudini umane, senza mancare di raccontarci indirettamente la storia di Gesù.

Una storia che ne *La buona novella* si dipana traccia dopo traccia, rendendo il *concept-album* unitario non solo per il tema scelto, ma per il vero e proprio svolgimento diegetico all'interno di esso. Strutturalmente parlando, l'album contiene dieci tracce, equamente distribuite tra lato A e lato B. La prima traccia e l'ultima traccia differiscono nettamente dalle altre, poiché "*laudate*": "Laudate dominum," la prima e "Laudate hominem," la seconda. La loro posizione ad apertura e chiusura de *La buona novella* determina una struttura ad anello, all'interno della quale

---

<sup>13</sup> Sebbene con le dovute differenze, questo procedere deandreiano di innalzare personaggi secondari su palchi normalmente calcati solamente da figure più importanti è tipico di un noto critico del novecento: Cesare Garboli. Sebbene le figure di De André siano così diverse l'una dall'altra, autore l'uno, critico l'altro, entrambi condividevano la grande volontà di narrare storie che nessuno conosceva, e la generosità di voler concedere uno spazio più ampio e importante a quelle figure che non lo avevano avuto, pur meritandolo. Per usare il lessico garboliano, entrambi gli scrittori si ergono come San Cristoforo nel traghettare personaggi secondari verso una realtà a loro più adatta.

l'ascoltatore trova il cronotopo del racconto. All'interno di questa cornice esterna è possibile trovare la narrazione del vangelo secondo De André, seppur a sua volta suddivisa in due parti: la prima, delimitata dal lato A dell'album, e composta da quattro tracce, è dedicata alla figura di Maria ed incidentalmente a quella di Giuseppe. La seconda, nel lato B de *La buona novella* e sempre costituita da quattro tracce, è invece dedicata ad altre figure minori, come le madri o i ladroni, e incidentalmente a quella di Gesù morente.

Nel lato A dell'album, De André pesca a piene mani nei vangeli apocrifi dell'infanzia, dettagliati non solo sull'infanzia di Gesù, ma anche su quella di Maria, le cui vicissitudini sono perlopiù taciute dagli evangelisti canonici.<sup>14</sup> Il cantautore vuole invece rendere merito al vissuto mariano, e vuole umanizzare la figura di Maria narrandone lo spaccato di vita che precede la nascita del figlio.

“L'infanzia di Maria” è la prima traccia che introduce l'ascoltatore nel mondo mariano di De André, e vede la narrazione dei primi anni di Maria, accettata al tempio alla sola età di tre anni dai genitori Anna e Gioacchino, che l'avevano promessa nel caso fossero riusciti a concepire un figlio, perché ritenuti sterili. Una bambina così giovane nel tempio era considerata un evento eccezionale, dovuto alla leggenda secondo la quale Maria era stata concepita senza contatto fisico. Per questo

---

<sup>14</sup> I vangeli apocrifi dell'infanzia comprendono: il Protovangelo di Giacomo o Vangelo dell'Infanzia di Giacomo o Vangelo di Giacomo, Il Codice Arundel 404 (Liber de Infantia Salvatoris), il Vangelo dell'infanzia di Tommaso o Vangelo dello pseudo-Tommaso, il Vangelo dello pseudo-Matteo o Vangelo dell'infanzia di Matteo, il Vangelo arabo dell'infanzia, il Vangelo armeno dell'infanzia, il Libro sulla natività di Maria e la Storia di Giuseppe il falegname. Questi testi appartengono tutti a una finestra temporale aperta tra il II e il IX secolo dopo Cristo, ed erano originalmente in lingua latina, greca, armena, bizantina, copta, araba e siriana.

era stata fatta crescere incontaminata all'interno del tempio, senza che potesse toccare terra con i piedi e vivendo in una stanza che era, di fatto, un santuario. Dopo un incipit in cui De André non manca di sottolineare l'ipocrisia dei genitori di Maria, che la portano al tempio "forse [...] per bisogno o peggio per buon esempio," il testo si divide in due parti. Nella prima parte, il cantautore pone l'accento sulla mancata infanzia di Maria che, staccata forzatamente dalle cure materne, vede la sua vita misurata "tra cibo e signore," in un inesorabile passare di stagioni, nella cui ciclicità non vedono cambiamenti: "scioglie la neve al sole, ritorna l'acqua al mare / il vento e la stagione ritornano a giocare / ma non per te bambina che nel tempio resti china." Nella seconda parte Maria viene cacciata dal tempio nel momento della propria maturità sessuale, e offerta al miglior sposo offerente: "del corpo di una vergine si fa lotteria." Segue una sorta di vetrina su Maria, vista inumanamente da uomini e sacerdoti, dei quali le occhiate morbose sono rese perfettamente da De André con sguardi su quella che viene considerata una sorta di merce in vendita, ma che al tempo stesso rappresenta un elemento di disturbo e tentazione: "guarda le mani guardale il viso / sembra venuta dal paradiso / guarda le forme la proporzione / sembra venuta per tentazione." Il testo termina con l'ingresso in scena di Giuseppe, "falegname per forza / padre per professione," a cui, nonostante l'avanzata età, viene data forzatamente in sposa la ragazza, per la quale verosimilmente sarà più un padre che un marito. Giuseppe è ripreso nella sua rassegnazione per la decisione dei sacerdoti, ma anche nella sua grande umanità verso una bimba "su cui non avevi intenzione," e dalle dita "troppo secche per chiudersi su una rosa." Una volta presa in sposa Maria, Giuseppe deve partire, perché il falegname ha alcuni lavori che lo aspettano in Galilea, dove resterà quattro anni. La narrazione prosegue fluidamente e si allaccia senza intoppi alla traccia seguente: "il ritorno di Giuseppe."

“Il ritorno di Giuseppe” secondo Vecchioni vede una “apertura leopardiana e biblica” (*Volammo davvero* 164), con una descrizione che affresca una scena dall’orizzonte larghissimo. Fa contrappunto a questo profilo molto ampio, quasi sterminato, la figura solitaria e piccola di Giuseppe, che viene ritratto come un personaggio umile, affiancato da un asino nel suo monotono procedere verso casa. La rappresentazione del deserto, visto come una “distesa di segatura, / minuscoli frammenti / della fatica della natura” sembra tradire un’alienazione dal lavoro di Giuseppe, ma rende alla perfezione la focalizzazione di questi, oltre a mantenere questo quadro dai contorni sterminati. In mano tiene una bambola di legno per Maria, che rinchiusa nel tempio fin da bambina non ha mai potuto giocare. Questa tenerezza e profonda umanità di Giuseppe è ricompensata dalla gioia di Maria al suo arrivo, ma frustrata quasi subito dopo. Il vecchio, infatti, nel momento in cui abbraccia Maria scopre che è incinta: “e lo stupore nei tuoi occhi / salì dalle tue mani / che vuote intorno alle sue spalle / si colmarono ai fianchi / dalla forma precisa / d’una vita recente / di quel segreto che si svela / quando lievita il ventre.” Come sottolinea Riccardo Storti, il cantautore comunica all’ascoltatore questa scoperta di Giuseppe attraverso un gioco di sinapsi sensoriali. L’ascoltatore non solo riesce a vedere le mani che scendono lungo i fianchi, ma riesce anche a scoprire col tatto la maternità di Maria. Storti ne parla come di un “gioco di sinapsi sensoriali che hanno come terminale gli occhi, vero specchio dello stupore di Giuseppe; è il tatto, però, a comunicare la novità,” (Storti 54). Giuseppe è incredulo, ma al tempo stesso non scorge segni d’inganno negli occhi di Maria, la quale si propone di raccontarle cosa è successo, nella seguente “Il sogno di Maria.”

La canzone è aperta con un virgolettato di Maria, la quale prepara la scena riportandoci al tempio, descritto come “scuro,” “dall’ombra” “fredda e gonfia

d'incenso,” e dal “grembo umido,” segnale anticipatore della futura gravidanza, (Storti 55). Maria racconta la frequentazione assidua di un angelo ignoto all'ascoltatore, ma che è solito a pregare con lei; stavolta però c'è un fatto nuovo, un cambiamento improvviso: “l'angelo scese, come ogni sera / ad insegnarmi una nuova preghiera / poi, d'improvviso, mi sciolse le mani / e le mie braccia divennero ali.” La preghiera stavolta non è soltanto nuova, ma è di altra intensità, di caratura estatica, così che la realtà assume i connotati del sogno, tanto che Maria ha la sensazione di volare. L'iniziale freddezza del tempio viene qua contrapposta all'estasi della preghiera e al calore proposto dall'angelo, che chiede “conosci l'estate?,” volto a significare chiaramente l'intensità e la passione. Maria dimentica il proprio passato di bambina strappata ai giochi d'infanzia e di moglie per forza, e viene descritta nella sua confusione spensierata e ingenua attraverso l'uso di una sinestesia, “io, per un giorno, per un momento / corsi a vedere il colore del vento.” Per Maria non si tratta di sogno, ma di realtà, “volammo davvero sopra le case / oltre i cancelli, gli orti, le strade,” finché non viene abbandonata dall'angelo, che prima di scomparire le rivela la futura gravidanza. De André qua cita letteralmente l'evangelista Luca, ma troncando la citazione prima che arrivi alcun riferimento alla divinità del nascituro, dicendo: “Non temere, Maria, infatti hai trovato grazia presso il Signore e per opera Sua concepirai un figlio,” omettendo la parte restante, che continua con “lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine,” (Luca 1,26-37). Da questo momento in poi, però, il sogno di Maria scivola su un piano inclinato verso la realtà, e si trova circondata dai volti duri e inumani dei sacerdoti, con i loro sguardi duri e le loro voci. Maria tenta di volare via, come era stata capace fino a poco prima, ma la realtà delle cose la tiene ancorata

a terra, come è normale che sia. Il sogno prende lentamente le sembianze di un'allucinazione "forse era sogno, ma sonno non era," mentre ciò che resta è l'impronta dell'angelo e una futura gravidanza, che riecheggia in Maria quasi fosse un lontano ma ripetitivo mantra: "“lo chiameranno figlio di Dio’ / parole confuse nella mia mente / svanite in un sogno / ma impresse nel ventre.” A questo punto Maria cede al pianto, e chiuso il *flash-back* del racconto di Maria l'ascoltatore è riportato indietro all'abbraccio con Giuseppe dell'ultima strofa de "Il ritorno di Giuseppe," con cui *Il sogno di Maria* di fatto forma un dittico compatto.<sup>15</sup> Ancora una volta, la figura di Giuseppe si contrappone chiaramente a quella dei sacerdoti, con il suo essere umano, comprensivo, dolce. Il dettaglio con cui De André ci riporta nuovamente a questa figura è ancora una volta quello delle dita, consapevoli dei propri movimenti, "e tu, piano, posasti le dita / sull'orlo della sua fronte / i vecchi quando accarezzano / hanno il timore di far troppo forte."

Con la seguente canzone avviene un salto temporale; Maria ha finalmente partorito Gesù e per questo è diventata donna, ma soprattutto madre. Il brano, seppur breve, è significativo, perché non celebra soltanto Maria, ma tutte le madri, la cui maternità è simbolo fondante di femminilità, a prescindere che il nascituro sia un messia oppure no. Ciò che l'autore celebra, di fatto, è il miracolo secolare della maternità, e in un certo senso è possibile dire che celebrando Maria, De André celebri tutte le donne capaci di questo miracolo, dice infatti: "Ave Maria, adesso che sei

---

<sup>15</sup> La tesi sembra essere confermata anche da un comune richiamo melodico, che le unisce non solo sotto il profilo diegetico, ma anche sotto quello musicale, come suggerisce Riccardo Storti, che dice: "Il ritorno di Giuseppe e il sogno di Maria hanno uno stesso richiamo melodico che rende inseparabili le due canzoni, pur nelle differenti tonalità. Fu un'idea notevole... d'altra parte, poi, il sogno di Maria diventa la realtà di Giuseppe" (Storti 118).



donna / ave alle donne come te, Maria / femmine un giorno per un nuovo amore / povero o ricco, umile o Messia / femmine un giorno e poi madri per sempre.” Un miracolo divino nella sua umanità, come sottolinea Matteo Borsani, che dice: “ciò che qui si vuole esaltare è la straordinarietà dell’ordinario, è il divino dell’umano, e l’eternità del momento.”

Con la traccia seguente, *Maria nella bottega di un falegname*, l’ascoltatore passa al lato B dell’album *La buona novella*; una transizione simbolica ma anche concreta, che porta l’ascoltatore ad affrontare un cambio tematico nell’album che ha una portata di radicale cambiamento. Infatti, sebbene il protagonista di questa prima traccia del lato B sia sempre Maria, per la prima volta nell’album appare anche il riferimento esplicito a suo figlio Gesù. Si tratta questo non di un riferimento qualunque, ma di una chiara allusione alla futura morte del figlio, contestualmente alle prime componenti che caratterizzano il Gesù di De André. Essendo appena nato, o in procinto di nascere in *Ave Maria*, fino a questo punto l’ascoltatore non aveva ancora potuto percepire veramente la presenza del figlio di Maria. In *Maria nella bottega di un falegname*, invece, l’ascoltatore apprende di questa presenza, ma immediatamente apprende anche dell’approssimarsi della morte di questi, su una delle croci che il falegname sta costruendo. La canzone è basata su un dialogo a due voci tra il falegname e Maria, con quest’ultima che gli chiede informazioni su ciò a cui tanto alacremenente sta lavorando, quasi come se potesse già intuire qualcosa. A cosa lavora, e perché? Nell’ultima stanza, la risposta del falegname non lascia adito a fraintendimenti, infatti, dice: “questi ceppi che han portato perché il mio sudore / li trasformi nell’immagine di tre dolori / vedran lacrime di Dimaco e di Tito al ciglio / il più grande che tu guardi abbraccerà tuo figlio.”

Questo è uno snodo fondamentale de *La buona novella*. Difatti, è un dato di fatto che nella bottega del falegname De André interrompe la narrazione dedicata a Maria e alla nascita di Gesù, per passare invece a quella dedicata alla morte di Gesù, argomento del lato B dell'album. Nel lato B l'importanza di Maria come personaggio diminuisce significativamente, lasciando così più spazio alla presenza-assenza del figlio Gesù. A conferma di questo, è interessante porre l'accento su alcune differenze presenti tra il 45 giri e la musicassetta dell'album al momento della sua uscita. Mentre sul 45 giri *Maria nella bottega di un falegname* è la prima traccia, nell'audiocassetta l'autore va un passo oltre, troncando la canzone in due parti, divise tra il lato A e il lato B. Così facendo, De André concludeva il lato A con le prime tre stanze di *Maria nella bottega di un falegname*, e iniziava il lato B con le ultime tre stanze, cioè quelle che esplicitamente annunciano la morte di Gesù in croce. Così facendo, De André sottolinea l'importanza di questa canzone in qualità di confine tra il lato A e il lato B del disco e, conseguentemente, ne accentua la netta distinzione tematica.

La morte di Gesù, seppur anticipata in *Maria nella bottega di un falegname*, è repentinamente introdotta già nella traccia successiva, attraverso la quale l'ascoltatore è in qualche modo catapultato nella passione di Gesù. Una passione alla quale l'ascoltatore viene introdotto, senza in realtà sapere niente della vita precedente di Gesù, ad eccezione della sua nascita, con la seguente *Via della croce*. La dolorosa processione di Gesù, tuttavia, è stavolta vista attraverso un punto di vista atipico, cioè attraverso gli occhi di diversi gruppi di persone: i padri dei neonati uccisi da Erode, le vedove assoggettate ai soprusi del potere, gli esecutori del potere, rappresentato dalla combutta di sacerdoti e romani, gli apostoli impauriti che qualcuno li riconosca, i ladri condannati alla crocifissione insieme a Gesù. De André dipinge un affresco costituito da cinque scene, cioè le cinque strofe della canzone, in ognuna delle quali si

vede un gruppo diverso, che espone il proprio punto di vista. L'esordio del pezzo è carico di rabbia, espressa dai padri che hanno perso i loro figli a causa di Gesù, che gioiscono di questa "legge del contrappasso" che vede il presunto messia camminare dolorosamente verso la propria fine sul Golgota.

Li seguono le vedove che, invece, si contrappongono ai padri, esprimendo tristezza per la perdita di un punto di riferimento che poteva cambiare il loro status sociale: "Fedeli umiliate da un credo inumano / che le volle schiave già prima di Abramo / e che con un gesto, soltanto fraterno / una nuova indulgenza insegnò al Padreterno." Ancora una volta, e non sarà l'ultima, è opportuno rilevare l'importanza centrale della figura femminile all'interno de *La buona novella*.

Le vedove sono seguite dagli apostoli, i quali vogliono salutare Gesù per l'ultima volta, ma al tempo stesso sono dominati dal terrore di essere scoperti. Nessuno ha il coraggio di gridare l'ultimo addio, pertanto "la semineranno per mare e per terra / tra boschi e città, la tua buona novella / ma questo domani, con fede migliore / stasera è più forte il terrore."

Ambivalente è l'atteggiamento degli esecutori del potere: da un lato, sono compiaciuti, consapevoli del fatto che la minaccia sia stata sventata, il presunto messia, ferito e piegato, perde sangue umano e oramai non può più nuocere. Dall'altro lato però, sono già pronti a cogliere potenziali vibrazioni di rivoluzione, di cambiamento, che potrebbero librarsi dal popolino.

Ultimi sono i ladroni, che camminano anch'essi chini con Gesù, nel doloroso pellegrinaggio verso le croci. I due piani, quello di Gesù e quello dei ladroni, sembrano intersecarsi, con la figura di Gesù che sembra abbassata a quella di comune mortale, mentre quella dei ladroni sembra quasi innalzarsi, quasi come se il morire in croce fosse un'abilità, ma non a esclusivo appannaggio di un messia. Infatti, De

André dice: “Perdonali se non ti lasciano solo / se sanno morir sulla croce anche loro.” L’ironia di De André è celebratrice di un messaggio potente, che esalta la grande umanità tanto del decaduto messia quanto dei ladroni, nonostante i ladroni non siano dei personaggi saggi, nobili o fortunati, infatti, prosegue il testo, a piangerli non hanno che le madri, elemento che ci introduce alla successiva traccia.

*Tre madri* porta l’ascoltatore dal procedere della *via crucis* direttamente sotto la croce, per assistere al supplizio di Gesù e dei due ladroni, attraverso Maria, ma anche attraverso gli occhi e i cuori delle madri dei due ladroni, in un originale confronto di dolori. Le madri dei due ladroni, infatti, lamentano la mancata risurrezione dei loro figli, a differenza di Gesù, pertanto credono che le lacrime di Maria siano ingiustificate. Maria, dal canto suo, non pensa certo allo spirito, e oppone una risposta quasi paradossale: “non fossi stato figlio di Dio / t’avrei ancora per figlio mio.” Maria nella sua umanità calca un piano interamente materiale; se è vero che il proprio figlio risorgerà, è anche vero che a lei non resterà che l’immagine di questi, e niente altro. Dice Maria: “Piango di lui ciò che mi è tolto / le braccia magre, la fronte, il volto [...] Per me sei figlio, vita morente, ti portò cieco questo mio ventre.”

Come già sottolineato, la presenza femminile nell’album è notevole, in questo caso ancora una volta ampliata attraverso le fonti apocrife, considerato che le uniche figure femminili dei vangeli canonici sono Maria, Maria di Cleófa e Maria Maddalena. Le madri di Tito e di Dimaco<sup>16</sup> assumono quindi un proprio ruolo e una propria importanza in quest’opera, che ci ricorda l’umanità e la dignità dei ladroni, ma al tempo stesso sottolineano la figura umana di Maria, straziata dal dolore della perdita del figlio. Interessante come *Tre madri* nel lato B sia simmetrica rispetto ad

---

<sup>16</sup> Tito e Dimaco sono i nomi dei ladroni secondo il vangelo apocrifo arabo dell’infanzia.

*Ave Maria* nel lato A, sia per posizione che per tematica, infatti, Maria è posta metaforicamente come la madre di tutti gli uomini al momento della loro nascita, in *Ave Maria*, così come della loro morte, in *Tre madri*.

Il capitolo finale de *La buona novella* è rappresentato dal pezzo conclusivo *Il testamento di Tito*. Nel momento della crocifissione di Gesù, la parola passa a Tito, uno dei due ladroni, il quale in punto di morte rilegge lucidamente e da una prospettiva del tutto nuova i dieci comandamenti. Una rilettura moderna e polemica, volta a mettere in luce tutte le ipocrisie e le contraddizioni delle tavole della legge, anche se il bersaglio reale è più in generale la religione degli uomini. Il risultato è una decostruzione di queste leggi che, applicate al mondo reale, mostrano tutti i loro limiti, umani e morali. I dieci comandamenti vengono smontati uno dopo l'altro, uno per uno, e secondo Vecchioni rappresentano

un colpo inferto alla presunta eticità delle leggi, alla loro certezza di poter dividere con un taglio netto il male dal bene. Ma ciò non è, visto che Tito le leggi le ha infrante tutte senza commettere mai il male. Bisogna risalire all'*Antigone* di Sofocle per ritrovare una tale profonda antinomia tra leggi di Stato e religione e leggi naturali, (*Volammo davvero* 172).

“Il testamento di Tito” è senza dubbio il cuore dell'album, nonché il suo nucleo ideologico. De André affida a Tito, non a caso una figura tipicamente minore, il suo vero e proprio messaggio evangelico, volutamente in forma di testamento. Un messaggio le cui componenti fondamentali sono: la tolleranza, il rispetto reciproco, la comprensione, il perdono, e su tutte l'amore e la pietà umana. La conclusione è senza dubbio il messaggio più forte del ladrone Tito il quale, pur ammettendo per ogni comandamento tutti i propri peccati, seppur spiegando i perché e le contraddizioni della legge divina, conclude marcando il proprio cambiamento. In punto di morte,

quasi a marcare un piccolo *bildungsroman*, Tito dialogando con la madre le rivela che “io nel vedere quest’uomo che muore / madre, io provo dolore / nella pietà che non cede al rancore / madre, ho imparato l’amore.” Quello di Tito-De André è un manifesto etico senza età, senza nome, senza etichette; un manifesto laico e attuale, sganciato da istituzioni, leggi o religioni, perché basato sull’uomo, sull’amore e sulla pietà dell’essere umano, ed è proprio la pietà il perno su cui ruota la conversione di Tito; una pietà senza religione, senza mistica, senza secondi fini.

L’album viene chiuso ad anello da “Laudate hominem,” ultima traccia dell’album che si contrappone simmetricamente alla primissima traccia dell’album: “Laudate Dominum.” Il filo narrativo si dipana all’interno di questa cornice creata dai due *laudata*, di cui non si può notare il cruciale cambio di soggetto nel titolo. L’album si apre con le lodi a Dio, ma si conclude a sorpresa, dopo che la narrazione del cantautore riporta al centro la figura dell’essere umano, lodato e posto quasi a voler marcare un nuovo rinascimento.

L’iniziale “Laudate Dominum,” infatti, sembra quasi lanciato in una sorta di vuoto, infatti, più l’album procede e più è difficile capire il collegamento con la lode iniziale verso dio, lasciando così il significato di quest’ultima sospeso. La posizione del *laudata* in prima posizione, infatti, quasi confonde l’ascoltatore, che introdotto repentinamente a queste lodi non ne capisce il perché, ed è ancora più confuso col passare della narrazione. In particolare, la canzone immediatamente successiva, “L’infanzia di Maria,” dai toni piuttosto drammatici, sembra sottolineare particolarmente lo stridere di queste lodi, con le quali contrasta tematicamente. Secondo Santa Boi, il termine “dominum” con il quale si apre *La buona novella* è inizialmente sospeso, per poi essere annullato ed infine negato, perché “I brani

successivi costruiscono le basi per la scelta finale di lodare l'uomo al suo posto, perché lo si avverte più vicino,” (*Volammo davvero* 211).

“Laudate hominem” chiude il cerchio dell’album, ma ovviamente questa sostituzione tra “dominum” e “hominem” ribalta radicalmente il senso dell’esordio de *La buona novella*, divergendo nettamente dalla tradizione canonica quanto dalle stesse fonti apocrife che De André aveva largamente usato. “Laudate hominem” non solo chiude il disco, ma tira le fila ideologiche dell’album, mettendo in chiaro i punti fondamentali del messaggio deandreiiano. Uno su tutti, su cui si racchiude l’essenza de *La buona novella*, è l’umanità di Gesù, che riporta la figura dell’essere umano al centro. Dice De André: “Non voglio pensarti figlio di Dio ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.” Un altro punto fondamentale, ribadito nuovamente dopo “Il testamento di Tito” è il diritto al perdono, un perdono libero dalla teologia e dalle istituzioni: un perdono laico svincolato dal peccato. Il vero peccato, sembra suggerire De André, è piuttosto quello perpetrato da uomini su altri uomini, offesi nella dignità e nella libertà, ipocritamente ispirati e rivestiti del nome di Dio, e per questo in contraddizione.

A questo punto, se si considera *La buona novella* attraverso il reticolo delle categorie offerte da Frye, può essere interessante rilevare il contesto storico de *La buona novella*, per poterlo mettere in relazione tanto agli obiettivi del suo autore, quanto alla caratterizzazione dei personaggi presenti al suo interno. Un momento storico che non solo non è poi così diverso da quello in cui anche Pasolini aveva deciso di girare il suo *Vangelo secondo Matteo*, ma che per certi versi ne rappresenta naturale conseguenza. Si è già accennato nel secondo capitolo a quella che era la situazione socio-economica in Italia con l’esplosione del cosiddetto *boom economico*. Nel momento in cui De André scrive *La buona novella*, i problemi che erano iniziati

ad apparire nei primi anni Sessanta, non solo non erano stati risolti, ma erano peggiorati. Secondo Ginsborg, infatti, c'erano stati dei cambiamenti nel periodo tra il 1962 e il 1968, ma quasi tutti avevano portato a incrementare, anziché a diminuire, il conflitto sociale (Ginsborg 309). L'emigrazione interna da sud verso nord da questo punto di vista offre una valida cartina al tornasole, se si pensa che in questo periodo l'emigrazione non accenna minimamente a diminuire.<sup>17</sup> Insieme al crescere della domanda di produzione industriale, ugualmente in crescita era la richiesta di forza lavoro, e con questa la riorganizzazione della produzione all'interno delle fabbriche, che imponevano ritmi di lavoro più rapidi, con un salario che non aveva un reale impatto nella vita di tutti i giorni. Le condizioni di lavoro peggioravano, e si iniziavano a vedere le prime minacce di licenziamenti.

Al continuo squilibrio economico tra nord e sud della penisola, si deve aggiungere il continuo e profondo squilibrio economico tra le classi della società, lungi dall'essere risolto o quantomeno attenuato. L'Italia stava cambiando rapidamente e in modo disomogeneo, ed ancora una volta i governi del periodo tra il 1962 e il 1968 erano stati incapaci di porre rimedio allo stato delle cose. A questo stato, già problematico di per sé, c'era da aggiungere l'insorgere di una serie di manifestazioni di protesta dal basso, perlopiù a base studentesca e operaia che troveranno il loro picco nel famoso autunno del 1968. Analizzarne i motivi in modo appropriato richiederebbe una sede a parte, tuttavia è importante rilevare come alle fonti di questa rivolta c'erano sì motivi di ordine sociale e politico, ma anche

---

<sup>17</sup> Paul Ginsborg a questo proposito osserva: "Migration to the North and Centre from the South had not ceased. Only in 1965-66, as a sort of delayed response to the economic crisis, had there been a sharp decline in the numbers leaving the south. In 1967 net migration from the South to the Centre and North was once again over 120.000 a year" (Ginsborg 2003: 309).



motivazioni di tipo più ideologico. I valori instillati dal miracolo economico, come quello dell'individualismo, del consumismo, della famiglia, stavano tutt'altro che conquistando il cuore dei giovani. La sete per una maggiore giustizia sociale aveva in un certo senso creato in questi giovani una sorta di piccola breccia *bipartisan* tra la destra cattolica e la sinistra marxista, canalizzata dalla sete di una maggiore giustizia sociale. Il terreno era senz'altro più fertile che in passato, considerato il pontificato rivoluzionario di Papa Giovanni XXIII e la grande popolarità che un prete dissidente, Don Milani, stava conquistando in quegli stessi anni. Non da meno la scena marxista, che non a caso visse una fase di rinato entusiasmo, come dimostra la pubblicazione dei *Quaderni Rossi* e dei *Quaderni Piacentini*. Come sottolinea Ginsborg:

These new initiatives, both Catholic and Marxist, were in no way symmetrical in their influence on the students. Nor indeed were they in agreement between them. But taken together, they provided part of an ideological background in which the values of solidarity, collective action and the fight against social injustice were counterposed to the individualism and consumerism of 'neo-capitalism'. The year 1968, therefore, was much more than a protest against poor conditions. It was an ethical revolt, a notable attempt to turn the tide against the predominant values of the time, (301).

È chiaro, quindi, che se da un lato abbiamo Pasolini che dal canto suo aveva in un certo senso previsto l'arrivo delle rivoluzioni del Sessantotto, dall'altro abbiamo De André che si inserisce precisamente in quel dibattito ideologico delineato da Ginsborg, scrivendo quando l'onda rivoluzionaria non si è ancora del tutto esaurita. Il

contributo di De André, tuttavia, è a dir poco singolare, inaspettato e per certi versi incompreso, similmente a quello proposto da Pasolini.<sup>18</sup>

Al di là della comune scelta di riscrivere il Vangelo, tuttavia, i due autori si differenziano notevolmente sotto alcuni punti di vista. Come si è avuto modo di segnalare nel secondo capitolo, il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini è per certi versi una scelta strategica, un modo di attaccare i poteri forti e le ipocrisie della società sullo stesso terreno di questi. Per questo motivo, per non perdere forza polemica né offrire il fianco alle critiche, Pasolini girerà un film quasi ossessivo nella sua fedeltà letterale al Vangelo di Matteo. De André, invece, pur continuando a sfruttare la “denuncia dall’interno” della religione, vale a dire dell’istituzione religiosa a partire dai suoi stessi valori, si inserisce in un dibattito ideologico, tra marxisti e cattolici, che già era presente nel momento in cui scrive. Grazie a questo, a un momento storico sicuramente più aperto, e al proprio personaggio certamente meno nel mirino di quanto non lo fosse quello di Pasolini, De André può “permettersi” di rifarsi in modo molto libero ai vangeli apocrifi, potendo così lasciare più libero sfogo alla propria licenza artistica. Entrambe le opere, tuttavia, come ha modo di sottolineare Silvia Sanna, “ambiscono a desacralizzare la religione che tradizionalmente prepone la dimensione dogmatica ed ecclesiastica alla dimensione umana,” (73).

---

<sup>18</sup> Santa Boi a questo proposito dice: “ben si capisce perché l’operazione attuata da De André, di trasferire cioè il dissenso da un ambito socio-politico a un ambito religioso con la scelta di un tema biblico, costituisse, nel 1970, una sorpresa, e rappresentasse quasi un anacronismo per un pubblico non abituato a tematiche del genere. E un po’ come capitato per la scelta di Pasolini, il cui *Vangelo secondo Matteo*, apparso nel 1964, suscitò un vespaio di reazioni negative, anche *La buona novella* non mancò di creare stupore e sconcerto” (*Cantami di questo tempo* 202).

Il fascino che De André aveva per la figura di Gesù è cosa nota, non a caso, come anticipato Gesù è un personaggio già presente in uno dei primi singoli prodotti dal cantautore, che sarà poi inserito nel primo album *Volume I*. I motivi che portano ad un lavoro più organico e strutturato come *La buona novella* non sono difficili da intuire. La figura cristologica offriva a una società in ebollizione come quella italiana del Sessantotto un modello a cui ispirarsi, i cui ideali non erano poi così diversi da quelli di chi manifestava in piazza. Lo stesso De André ammette:

Questo disco ho cominciato a scriverlo nel pieno della lotta studentesca, e così a molti del Movimento sembrerà piuttosto elusivo. Diranno: noi combattiamo le nostre battaglie sul presente, ci battiamo contro gli abusi del potere, e tu te ne esci a raccontare la predicazione di Gesù [...] ma la buona novella è proprio un'allegoria di queste battaglie: Cristo era un vero rivoluzionario, la sua visione etica e sociale non è poi così diversa dalle richieste del Sessantotto (Romana 35-36).

Gesù era per De André “il più grande rivoluzionario di tutti i tempi,” e i suoi insegnamenti erano quelli dell’ “abolizione delle classi sociali e dell’autoritarismo, e quelli per la creazione di un sistema egualitario,” (De André 116). Usando Gesù come modello di ispirazione, De André poteva ottenere due risultati: da un lato offriva un modello puro e ineccepibile, dall’altro usava un personaggio che poteva essere potenzialmente vicino sia ai simpatizzanti cattolici, sia a quelli marxisti, senza dimenticare un altro obiettivo: quello di “salvare il cristianesimo dal cattolicesimo,” (De André 117).

Sebbene ne *La buona novella* il personaggio-Gesù non sia mai esplicitamente presente o descritto, al tempo stesso c’è sempre, costantemente dietro le quinte degli avvenimenti. Nelle parole di De André più che un vangelo senza Cristo si tratta di un

vangelo concreto; Gesù non appare mai ma determina tutto (Romana 31). La sua figura, apparentemente secondaria, ma di fatto cruciale, si riverbera all'interno dell'album attraverso il personaggio di Maria, concretamente presente e centrale ne *La buona novella*, come visto dall'analisi delle tracce. Un personaggio, quello di Maria, la cui storia, dalla nascita fino alla concezione del figlio Gesù, viene raccontata quasi esclusivamente nei vangeli apocrifi, da cui De André si rifà a piene mani per costruire e umanizzare la sagoma di questa figura materna.<sup>19</sup>

Usando le categorie di Frye per analizzare i personaggi de *La buona novella*, è possibile valutare entrambi i personaggi di Gesù e Maria, così come fatto nei capitoli precedenti di questa tesi. Nel caso di Maria, non c'è motivo di pensare che Maria sia un personaggio dalle caratteristiche divine, anche se in realtà l'autore mescola un po' le carte, contaminando le tracce a lei dedicate con citazioni dai vangeli, e senza mai delimitare i contorni del personaggio in modo netto e sicuro.<sup>20</sup> Tuttavia, leggendo il

---

<sup>19</sup> La presenza di Maria nei vangeli canonici è senza dubbio inversamente proporzionale alla sua presenza nei vangeli apocrifi. La centralità di Maria ne *La buona novella* può dare una certa misura di quanto De André si ispiri ai vangeli apocrifi.

<sup>20</sup> Una citazione che appare in forma esplicita prima della seconda traccia del disco, "L'infanzia di Maria," tratta dal protovangelo di Giacomo e non inclusa nella canzone, ma riportata nel libretto dell'album, dice: "Gioacchino disse: Portiamola nel tempio del Signore per mantenere la promessa che abbiamo fatta," (Protovangelo di Giacomo, VII, 1). Un altro esempio, meno esplicito, è ne "L'infanzia di Maria," dove Maria viene descritta come accudita da un angelo che si prende cura di lei, "dicono fosse un angelo / a raccontarti le ore / a misurarti il tempo / fra cibo e Signore," ispirato ancora dal protovangelo di Giacomo, che dice: "Così Maria restò nel Tempio, allevata come una colomba e riceveva il cibo dalla mano di un angelo," (Protovangelo di Giacomo, VIII, 1). Un nuovo esempio, questa volta esplicito e tratto dai vangeli canonici è in *Il sogno di Maria*, già in precedenza

personaggio di Maria attraverso la teoria dei modi di Frye, è difficile poterla inserire nella categoria del tipico eroe, laddove questo viene rappresentato con qualità entrambe divine e umane, e superiore ad altri uomini presenti nello stesso ambiente. Maria chiaramente non ha nessuna di queste qualità che la eleverebbero al di sopra degli altri esseri umani, cosa che, come si avrà modo di vedere nell'analisi di Gesù, sarebbe in contraddizione con le intenzioni di De André. Ciononostante, è interessante notare come alcune componenti di divinità di Maria non siano automaticamente escluse. Ciò che è curioso sottolineare è come all'interno dell'album ci sia una sorta di "ascesa all'umanità;" Maria nelle prime canzoni sembra quasi potersi elevare al di sopra degli altri esseri umani, almeno fino alle prime quattro stanze de *Il sogno di Maria*. Con il risveglio di Maria nella fredda realtà e da questo momento in avanti, i dubbi che Maria non abbia connotazioni divine diventano sempre più persistenti. In questo senso le ultime quattro stanze quasi ribaltano completamente le prime quattro de *Il sogno di Maria*, dandoci atmosfere più realistiche. Da questo punto in poi, non c'è dubbio che il personaggio di Maria diventa sempre più umano, come è possibile vedere in *Ave Maria*, dove è raffigurata come una semplice madre. L'umanità di Maria è celebrata tanto attraverso il miracolo della vita in *Ave Maria*, quanto attraverso il dolore reale della morte, illustrato in *Tre madri*. Il dolore per la perdita di un figlio che, figlio di Dio o meno, è "carne, vita morente." In un certo senso sembra quasi che il ruolo divino di Maria sia, o diventi inversamente proporzionale al suo ruolo di madre, tanto è vero che la sua figura, esclusivamente umana, inizia a predominare nel momento in cui De André comincia

---

riferito quando, citando Luca, De André scrive: "Non temere Maria, infatti, hai trovato grazia presso il Signore e per opera Sua concepirai un figlio..." (Luca, 1, 26-37).

ad affrescare il ruolo materno di questo personaggio, seguendo in un certo senso uno schema calante, dal divino verso l'umano.

Contrariamente a Maria, Gesù non è mai un personaggio attivo all'interno de *La buona novella*. Si tratta di un Gesù chiamato in causa ma mai presente, e per certi versi rimosso, quasi abortito. L'ascoltatore è messo a conoscenza della nascita di Gesù nel lato A del disco, ma con l'inizio del lato B sa già che Gesù sta per morire. A partire da "Maria nella bottega di un falegname," De André racconta la passione di Gesù, vista attraverso gli occhi di chi normalmente non ha voce nei vangeli canonici, come quella dei padri dei neonati trucidati da Erode, o quella dei ladroni crocifissi. È un Gesù che nasce e che muore immediatamente, la cui vita tra questi due estremi è stata rimossa. A questo proposito è particolarmente calzante l'osservazione di Santa Boi che, citando Harold Bloom, dice:

nelle riscritture non si rivela importante solo ciò che si decide di considerare, ma anche ciò che eventualmente l'artista decide di omettere [...] i tagli, le omissioni sono importanti, sottolinea giustamente Bloom, tanto quanto ciò che viene richiamato o direttamente, in citazione intertestuale, o indirettamente, con allusioni, parafrasi, riecheggiamenti funzionali, perché il testo assente ha anch'esso una sua valenza, creata dall'orizzonte di attesa che il testo richiamato implicitamente suggerisce, (*Volammo davvero* 192-193).

Dunque è impossibile cogliere aspetti del personaggio Gesù, se non in modo indiretto, ma è evidente che la sua assenza ha una connotazione simbolica evidente. Così come Maria nelle prime canzoni è potenzialmente un essere umano superiore alla norma per caratteristiche divine, similmente è abbozzato il futuro figlio, "figlio di Dio" in *Il sogno di Maria*, "povero o ricco, umile o Messia" in *Ave Maria*, ma comune mortale "tra le braccia di una croce" a partire da *Maria nella bottega di un*

*falegname*. Come è possibile dire che dopo *Il sogno di Maria* la potenziale divinità di questo personaggio decade, similmente è possibile suggerire che anche la potenziale divinità di Gesù decada. Un Gesù che prima di tutto è figlio di Maria, ma che per le connotazioni del testo di *Ave Maria* è anche figlio di tutte le madri, così come Maria è madre di tutti gli uomini, in questa duplice celebrazione del miracolo della vita.

I dettagli che caratterizzano il Gesù di De André sono perlopiù ideologici; il primo appare in *Maria nella bottega di un falegname*, è di carattere etico, ed emerge mentre Maria osserva il falegname lavorare a tre croci per future crocefissioni. Una di queste, la più grande per l'esattezza, sottolinea l'artigiano, è appunto per Gesù, colui che "la guerra insegnò a disertare." Quindi il primo elemento ci dice che Gesù è un ribelle, che disobbedisce all'autorità e che rifiuta la violenza. Anche la seconda caratteristica è di tipo etico, ed emerge in *Via della croce*; la passione di Gesù è qua vista attraverso molteplici punti di vista, atipici e inaspettati. In questo caso Gesù viene descritto come colui che perdona ciò che sembrava imperdonabile, addirittura da insegnare "al padre eterno una nuova indulgenza." In aggiunta, Gesù è descritto come colui che "perdonò a Maddalena," e la cui capacità di perdono è tale da contrastare al profondo odio e sete di vendetta dei padri dei neonati assassinati da Erode sulla *Via della croce*. De André aveva esplicitamente detto in una sua intervista quanto fosse importante nella sua idea del personaggio-Gesù la componente del perdono, e il suo conseguente desiderio di enfatizzare questo elemento il più possibile, dichiarando: "Gesù ha combattuto per una libertà integrale, piena di perdono [...] il perdono è un elemento straordinario." Nell'ultima stanza di *Via della croce* questo elemento compare nuovamente, sottolineato in combinazione con il volto umano di Gesù, ritratto nel pieno delle sue sofferenze come un *Christus patiens*, la cui morte lo renderà uguale ai due ladroni con cui verrà crocifisso. La morte di

Gesù lo rende uguale a tutti i comuni mortali, ricordandoci le parole prima della sua nascita di *Ave Maria*, “povero o ricco, umile o messia,” così come quelle di Maria in *Tre madri*, che nel dolore della perdita di un figlio accantona totalmente la visione spirituale a favore di quella carnale, “per me sei figlio / vita morente.” Così facendo, la figura di Gesù è ancora una volta annoverata e sottolineata per la sua comunanza con gli altri esseri umani, piuttosto che per la sua “superiorità.”

In un alternarsi continuo di elementi dal registro alto e dal registro basso, che variano dal colto al popolare, De André mette astutamente insieme un’opera che è al tempo stesso classica, quasi canonica, senza mai diventare religiosa. Se da un lato Gesù è *in absentia*, ma presente, dall’altro *La buona novella* presenta molti degli elementi canonici di quella che appunto sarebbe “la buona novella,” vale a dire: l’annuncio, gli eventi storici, la *via crucis*, la crocifissione finale. Come ci ricorda Bloom, tuttavia, è importante non solo ricordare gli elementi presenti, ma anche, e forse soprattutto ne *La buona novella*, gli elementi mancanti, come le parabole, i miracoli, la passione di Gesù, l’ultima cena e la risurrezione, tutti elementi che darebbero un tono decisamente diverso all’album. È giusto ricordare che per certi versi il Gesù de *La buona novella* è un Gesù “rimosso,” nella sua biografia, nei suoi miracoli, nelle parabole; è un Gesù che viene utilizzato come una sineddoche: la sua figura, senza la sua storia o la sua prospettiva, ma come puro simbolo dei suoi ideali.

*La buona novella*, per esempio, per trattare il quadro della crocifissione non si affida alla prospettiva di Gesù, ma lascia la parola al ladrone Tito e alla sua invettiva contro le ipocrisie, contro la religione, e contro la società. Dopo la crocifissione, De André non parla di risurrezione ma, anzi, conclude ribaltando diametralmente la prima traccia, con un *laudate hominem*. De André riporta la figura umana al centro, come in una sorta di nuovo rinascimento; così facendo, evita qualunque punto di



contatto con la figura del messia o con una potenziale divinità, e dipinge Gesù semplicemente come un uomo, straordinario e oltre la norma nella sua capacità di amare e perdonare, ma pur sempre uomo, e in quanto tale modello d'ispirazione.<sup>21</sup> Dati questi tratti peculiari e caratterizzanti, se si guarda il Gesù di De André attraverso la lente della teoria dei modi di Frye è possibile considerare questo personaggio un *leader*. Si tratta di un personaggio superiore agli altri uomini per le sue qualità morali e intellettuali, ma non per natura. Similmente, Gesù non è certamente superiore all'ambiente in cui si muove, vista la mancanza di miracoli e la sua morte come quella di un qualunque essere umano, il cui lento procedere verso il Calvario ne è conferma. Gesù, sebbene figura carismatica e sotto certi punti di vista eroica, sotto il peso e la sofferenza della croce è un qualunque essere umano, ed è proprio grazie a questa umanità condivisa che con il suo procedere risveglia la compassione di chi lo vede, come visto nell'ultima stanza di *Via della croce*.<sup>22</sup>

L'umanità di Gesù non è soltanto parte integrante e coerente dell'ideologia di De André, ma è anche funzionale all'ideale anarchico di responsabilità del cantautore; un argomento che ci riporta alla traccia finale de *La buona novella*, vale a dire, "Laudate hominem." Come già anticipato, questa canzone dimostra una chiara e diametrale evoluzione rispetto alla traccia introduttiva all'album, "Laudate dominum," ma ha anche la funzione fondamentale di reclamare fortemente la

---

<sup>21</sup> È opportuno notare che, seguendo un percorso simile e parallelo a quello di Maria, che inizia l'album come una figura che lascia dubbi sulla sua divinità o umanità, così anche Gesù nasce come figlio di Dio nel lato A, ma muore come un comune mortale nel lato B.

<sup>22</sup> "Non sono stupiti a vederti la schiena / piegata dal legno che a stento trascini / eppure ti stanno vicini."

responsabilità del genere umano, coerentemente con l'umanità di Gesù. In "Laudate hominem," l'autore canta: "non voglio pensarti figlio di Dio, ma figlio dell'uomo, fratello anche mio," e non c'è dubbio che questa citazione racchiude l'essenza de *La buona novella*. La volontà da parte di De André è esattamente quella di asserire l'umanità di Gesù, renderlo un essere umano come tutti, in modo tale che le sue azioni, per quanto straordinarie e fuori della norma, possano essere concepite come replicabili. L'amore di Gesù, la sua straordinaria capacità di perdonare sono eccezionali, ma non sono un elemento irraggiungibile, bensì un concreto esempio al quale tutti possono aspirare.<sup>23</sup> Su questo punto De André dice: "cerco di umanizzare al massimo la figura del Cristo, per dimostrare come l'amore, prima di cercarlo al di là del sole e delle stelle, come potrebbe essere per un dio come entità metafisica, si può benissimo trovarlo qui da noi" (100). Il personaggio di Gesù non è fisicamente presente, minutamente descritto, dall'impatto concretamente esplicito nelle vicende de *La buona novella*, ma è piuttosto un personaggio "tutto simbolo." L'impronta che lascia ha un profondo e preciso significato simbolico di amore e perdono, portato alle estreme conseguenze e dalle chiare implicazioni politiche. Inoltre, la mancata divinità di Gesù rende tutti gli uomini partecipi delle proprie azioni, non dà adito a scuse o giustificazioni, e offre un modello a cui tutti possono aspirare, senza togliere responsabilità al genere umano per le proprie azioni. Questa impostazione ideologica chiarisce e giustifica l'assoluta mancanza a qualunque riferimento sacro ne *La buona*

---

<sup>23</sup> Particolarmente interessante su questo punto la riflessione di Don Gallo, che dice: "Pensa che la conferenza episcopale tedesca - oggi, nel 2009 - comincia a contestare quanto il Concilio insegna, ovvero che Gesù è il capro espiatorio che si sacrifica per liberare tutti dal peccato. I teologi tedeschi, invece, sottolineano l'umanità di Cristo. E questo non è lontano da quanto si ascolta nelle canzoni di De André: Gesù offre una 'tremenda solidarietà' agli uomini" (Storti 144).

*novella*, perché l'obiettivo e l'impegno di De André è esplicitamente quello di offrire una prospettiva su un personaggio che può essere un modello per la società, in modo *bipartisan*. È quindi evidente che, per usare Gesù come modello, De André deve proporre una figura laica, umana e indipendente. Questo perché, come chiarisce lo stesso cantautore, "la storia ci insegna che, una volta preso il potere, i rivoluzionari cessano d'essere tali, per diventare amministratori" (Romana 53).

De André oppone questa figura laica e indipendente al potere costituito, a qualunque struttura di potere, sia essa religiosa o meno, perché consapevole che non possa esistere sistema di potere che non presta attenzione per primo ai propri interessi, anziché a quelli dell'individuo, e che è disposto a difenderli a qualunque costo. La naturale conseguenza di questo atteggiamento da parte di qualunque istituzione è l'ipocrisia, la difesa di valori atti solo a castrare le libertà individuali dell'essere umano, o a minimizzare i pericoli che questo potrebbe portare alla società. Gesù da questo punto di vista è un esempio perfetto; elemento di disturbo negli equilibri della società e dei suoi poteri, viene prima fatto capro espiatorio, e poi assorbito dalla società stessa, come De André lascia dire al coro di "Laudate hominem," "il potere [...] nel nome d'un dio uccideva un uomo [...] poi chiamò dio quell'uomo, e nel suo nome [...] altri uomini uccise." Come rileva Federico Premi, "Chi assume 'il punto di vista di Dio' si sente legittimato a imporre con la forza la propria volontà [...] per affermarsi e consolidarsi il potere non esita a sacrificare chi non si allinea, trasformando l'emarginato, il diverso - secondo un preciso ed efferato rituale - in capro espiatorio" (47). L'elemento di scandalo secondo De André non è solo l'assimilazione del capro espiatorio come parte fondante dell'istituzione religiosa, ma anche il futuro diritto a uccidere e spadroneggiare che si arroga nel nome di Gesù.

Emerge in modo evidente quella che è una dialettica presente in tutta la produzione del cantautore, precedente e posteriore a *La buona novella*, che vede la contrapposizione netta tra coloro che detengono il potere e coloro che lo subiscono: i vinti, i deboli, tutte quelle figure marginali non si uniformano al flusso. La naturale conseguenza di questa dialettica da parte del cantautore è di avere una costante attenzione per queste figure, costantemente presenti nella produzione di De André. Solo guardando *La buona novella*, si noterà 1) Maria contro i sacerdoti del tempio 2) Gesù contro il potere istituzionale (perché “la guerra insegnò a disertare”) 3) I ladroni contro il potere religioso e le sue ipocrisie. Secondo Antonio Floris, sotto questo punto di vista la canzone di De André ha indubbiamente un valore politico ben preciso, perché indica modelli di vita in controtendenza, diversi dal flusso standard suggerito dalla cultura della società, (*Volammo davvero* 71). I suoi personaggi sono personaggi reali, o che indirettamente ci richiamano la realtà, e che pertanto ci fanno riflettere su questa. Sintomatica in questo senso l’ultima canzone di tutta la produzione del cantautore, “Smisurata preghiera,” che chiude ad anello tanto quel percorso iniziato prima de *La buona novella* con *Preghiera in gennaio*, quanto tutta la discografia di De André. Ispirata dallo scrittore Alvaro Mutis, in “Smisurata preghiera” ci sono due gruppi: da un lato la maggioranza “recitando un rosario di ambizioni meschine / di millenarie paure / di inesauribili astuzie / Coltivando tranquilla / l’orribile varietà delle proprie superbie.” Dall’altro, la turba di coloro che viaggiano “in direzione ostinata e contraria / col suo marchio speciale di speciale disperazione / e tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi / per consegnare alla morte una goccia di splendore di umanità di verità.”

È possibile concludere, quindi, ricordando come *La buona novella* nasca in un contesto storico agitato, come quello del Sessantotto, e come questo determini in De

André la volontà di apportare il proprio contributo ad uno sperato cambiamento della società, similmente a come aveva fatto Pasolini pochi anni prima. Così come il regista, anche De André sente la necessità di “riscrivere” il Vangelo a modo suo, e lo fa in maniera molto peculiare: includendo i vangeli apocrifi ed escludendo per buona parte quelli canonici. Questo comporta una serie di quadri umani affrescati attraverso gli occhi di personaggi profondamente umanizzati, come quelli di Giuseppe, di Maria, o del ladrone Tito.

Un'altra conseguenza della lettura del vangelo di De André è quella di vedere la storia di Gesù, senza che la sua presenza sia mai effettivamente reale, sebbene si riverberi continuamente nelle tracce del disco. Un Gesù che De André rimuove fisicamente dalla sua stessa storia, contiguamente a tutte le componenti che più tipicamente contribuiscono a renderlo una figura messianica e divina. Al contrario, il Gesù di De André è una figura semplicemente umana, che non si eleva al di sopra degli altri uomini, e che quindi connota *La buona novella* in un vangelo indubbiamente ed esclusivamente laico. La ragione di ciò deve essere addotta nella necessità da parte di De André nell'offrire un messaggio politico e simbolico di speranza, perché una figura straordinaria e superiore per caratura morale come quella di Gesù, nella sua eccezionalità può essere replicata e presa a modello.

## Capitolo 4

### Il messia televisivo

In questo capitolo si analizzerà la pellicola cinematografica di Roberto Rossellini, intitolata *Il messia*. È difficile non subire l'entusiasmo dell'idea che un regista come Rossellini si sia interessato alla figura di Cristo, specialmente visto che si parla di un artista che inizia la sua opera cinematografica durante il fascismo e che dà inizio al neorealismo, per poi concluderla proprio con *Il messia*, sua ultima produzione.

Nato a Roma da famiglia alto borghese e intellettuale, il giovane Rossellini ebbe modo di crescere in un ambiente familiare dove la lingua in cui si comunicava era il francese, e dove quotidianamente poteva confrontarsi con personaggi di spicco provenienti dal mondo della letteratura, del teatro, del cinema e della musica. Iniziato alla bella vita, per la quale rifiutò l'università, Rossellini iniziò a interessarsi presto di cinema. Inizialmente il suo ruolo era quello di sceneggiatore, anche se in realtà aveva già iniziato a girare i suoi primi cortometraggi, che iniziano presto a generare stupore e curiosità, come ad esempio *Il tacchino prepotente* e *Fantasia marina*. L'esordio da regista di Rossellini avvenne quando gli fu commissionato il lungometraggio *La nave bianca*, che con *Un pilota ritorna* e *L'uomo della croce* comporrà quella che i maligni

considerano la “trilogia fascista”, o la più politicamente corretta “trilogia della guerra.”

Curiosamente, già da questi primi lungometraggi si intuisce la caratura del regista, e una cifra stilistica che per certi aspetti si manterrà coerente nel tempo. La cosiddetta “trilogia della guerra,” infatti, già mostra certe note della futura ibridazione tra narrazione e documentario, che per certi versi anticipa di decenni quella che sarà poi la svolta didattica del cinema televisivo. Questo è particolarmente vero per *La nave bianca* che, progettato come documentario su una nave ospedale, si colloca in realtà a metà tra il film narrativo e il film inchiesta, riscuotendo enorme successo alla IX edizione della mostra di Venezia. In tutti e tre i film della trilogia, tuttavia, emergono anche altri elementi del futuro Rossellini. Uno su tutti era il rifiuto della spettacolarizzazione, elemento facile del cinema per fare breccia negli spettatori, e più specificamente del dramma umano, colto tipicamente con maturità e delicatezza. Un esibizionismo che viene contrastato con la ripresa di avvenimenti minimi e banalmente quotidiani, ripresi nella macchina da presa con naturalezza, in modo distaccato e asciutto, senza ostentata platealità. La realtà non viene mostrata attraverso un occhio chirurgico e una lente d’ingrandimento sugli eventi, ma piuttosto attraverso le emozioni dei personaggi, esaltate dall’uso frequente di attori non professionisti. Pertanto, il realismo di Rossellini non è un realismo imitativo della realtà ma, piuttosto, un’osservazione delle emozioni umane. Un’osservazione che, mostrata attraverso la cinepresa allo spettatore, di fatto riporta la posizione morale del regista, una presenza che già si inizia a sentire fin dalle prime produzioni, seppure ancora non si trattasse di elaborazioni esplicitamente ideologiche. Del resto, come lo

stesso Rossellini avrà modo di dichiarare più tardi, nel 1963, “Non esiste una tecnica per cogliere la verità. Solo una posizione morale può farlo” (Rondolino 283).<sup>24</sup>

Si trattava quindi di una sorta di neorealismo *in fieri*, che non a caso scaturirà e trarrà linfa proprio dal successivo *Roma città aperta*. Era questo un film che come si è visto nasce ispirato in parte da componenti artistiche già presenti nel regista, e in parte dalle vicissitudini della guerra, che portano Rossellini a maturare una certa coscienza politica, avvicinandolo agli ideali della resistenza, grazie ai quali porterà a compimento quello che viene considerato il suo primo vero successo internazionale. Considerato universalmente capolavoro e apripista del periodo neorealista, *Roma città aperta* incarna perfettamente lo stile artistico del “mostrare, non dimostrare,” (Michelone 64), vale a dire, del farsi portatore di un messaggio politico attraverso la messa in scena di una realtà e di una narrazione, senza impostare l’opera secondo un progetto esplicitamente ideologico. Pertanto, un’opera provvista di messaggio morale, il quale però non viene esplicitamente messo in atto e dimostrato, ma sordinato e lasciato serpeggiare tra le pieghe degli avvenimenti, colti nel suo svolgere. A questo proposito è particolarmente calzante l’osservazione di Rondolino, che dice:

un metodo d'indagine, un modo nuovo di guardare attorno a sé, di vedere i fatti, gli uomini, le cose non come proiezione d'una particolare ideologia, ma come stimolo, semmai, a una revisione di valori, a un approfondimento di temi, a una ulteriore indagine conoscitiva (Michelone 76).

---

<sup>24</sup> Interessante anche quanto Rossellini dichiara in un’intervista a Hughes, adesso contenuta in *Il mio metodo*, il cui autore è proprio Rossellini. Hughes domanda: “-Ritiene che 'La prise de pouvoir par Louis XIV' e 'L'età di Cosimo de' Medici' siano film politici? - "Tutto è politica. Gli esseri umani si assomigliano, la politica si assomiglia ovunque. Cambia lo stile dell'abito, non la sostanza” (*Il mio metodo* 461).



Una revisione che lascia intravedere, in modo più o meno evidente, una religiosità già presente nella prima trilogia della guerra, ma che emerge in modo ancora più chiaro nella seconda trilogia della guerra, o “trilogia neorealista,” composta appunto da *Roma città aperta*, *Germania anno zero* e *Paisà*. Una visione del mondo, quella di Rossellini, ispirata a una revisione dei valori materialisti, che quindi lo porta naturalmente verso una riflessione sull’uomo, il suo presente, la sua condizione. Una riflessione che, superato il periodo neorealista, Rossellini amplia ulteriormente, dedicandosi a un cinema maggiormente introspettivo, in parte condizionato dalla presenza dell’attrice Ingrid Bergman. Coerentemente, in questo periodo emerge in modo più esplicito una componente spirituale, che vede produrre delle pellicole più esplicitamente dedicate al tema religioso, come *Francesco giullare di Dio* sulla vita del santo di Assisi o come *L’invidia*, sui sette peccati capitali. Tuttavia, salvo l’eccezione dei primi film e dei primi successi, l’opera di Rossellini non si rivela mai particolarmente prolifica da un punto di vista commerciale, e il nome del regista romano finisce per essere dimenticato dai maggiori produttori dell’epoca. Con il protrarsi degli insuccessi e delle delusioni, il divorzio tra il cinema e Rossellini va lentamente maturando, fino a *L’India vista da Rossellini*, che inizia a marcare una vera e propria svolta all’interno della produzione cinematografica del regista. Rossellini, infatti, uscito da una ulteriore serie di insuccessi, e con il matrimonio con la Bergman oramai alle spalle, si dedica a una serie di viaggi in sud America e India, dove inizia a cimentarsi con una serie di lungometraggi a metà tra l’artistico, il documentaristico, e l’esistenziale. Ritrovata momentaneamente la popolarità, Rossellini conclude alcuni film che gli vengono commissionati per la Mostra di Venezia, *Il Generale della Rovere* e *Era notte a Roma*, fino a *Viva l’Italia*, che di fatto rappresenta uno snodo importantissimo per Rossellini verso il cinema

televisivo. Se da un lato il lungometraggio sembra proporsi come una trita celebrazione del centenario dell'unità d'Italia, dall'altro si rivela un primo esempio di film storico *a là* Rossellini, con la figura di Garibaldi riletta in chiave demitizzante, e la materia epica spogliata di qualunque orpello emotivo o tragico. I film di carattere storico da questo momento iniziano a moltiplicarsi, progressivamente escludendo la componente a carattere di finzione a favore di un più ragionato stile documentaristico, con produzioni come quella di *Torino ha cent'anni*, o *Benito Mussolini*. Si tratta questa della rampa di lancio verso il cosiddetto enciclopedismo audiovisivo, vale a dire, la fase più esplicitamente pedagogica del regista, che rifiutava il mezzo cinematografico a favore della televisione, ai fini della diffusione culturale. Come suggerisce Michelone,

‘il cinema è morto’ è la frase che ricorre in quegli anni in articoli, conversazioni, saggi, interviste per definire il proprio scetticismo verso il prodotto spettacolare e, per contro, l’adesione e la curiosità nei confronti di altri strumenti audiovisivi, come la televisione, a suo avviso, in quel momento, meno vincolata da esigenze consumistiche e più incline alla valorizzazione culturale (60).

Con il viaggio in India Rossellini inizia un distacco progressivo e inesorabile dal cinema-spettacolo, orientato sempre più verso una produzione di tipo più ragionato, culturale, istruttiva. Lo stesso ruolo che Rossellini medesimo si cuce addosso, non è più quello dell'artista, ma piuttosto quello dell'educatore, come lui stesso ha modo di riferire.<sup>25</sup> A distanza di trent'anni dai primi cortometraggi e da

---

<sup>25</sup> Dice Rossellini: “Non mi propongo di essere un artista, ma un pedagogo. E ci saranno tante di quelle cose così straordinarie, che vi daranno una tale quantità di emozioni che io, io non sarò un artista, ma riuscirò, ne sono sicuro, a condurre qualcuno all'arte” (Rondolino 284).

*Roma città aperta*, Rossellini decide in un certo senso di imbarcarsi per una nuova avventura, sugli stessi mezzi, quelli dell'immagine, ma con più esperienza e soprattutto con una convinzione alle spalle che un mondo nuovo è possibile, ma per ottenerlo è necessario un "uomo nuovo." Il bagaglio ideologico che supporta la nuova impresa rosselliniana è chiaro e solido, e costituisce le importanti fondamenta del nuovo progetto di enciclopedismo televisivo. Al centro di questo progetto, come anticipato, c'è l'idea di un nuovo rinascimento, al cui centro non può che esserci una nuova visione dell'essere umano, la proiezione, forse utopistica, di un uomo nuovo. A questo proposito, è fondamentale riportare le parole di Rossellini stesso, che alla domanda di un giornalista, "Verso dove stiamo andando?" risponde: "Credo che la cosa principale sia di avere una nuova visione dell'essere umano, di avere un po' più rispetto per esso. Crediamo che il mondo sia pieno di idioti con pochi geni. Penso che sia completamente sbagliato. Tutti possono essere molto intelligenti se informati a dovere" (Rondolino 325). Conseguentemente, la conoscenza, la cultura, l'informazione diventano non solo un diritto, ma un dovere dell'uomo, che grazie a queste può elevarsi ma soprattutto diventare "veramente" libero. Alla luce di queste nuove convinzioni si capisce come la visione di Rossellini esuli dai confini del cinema, e abbia piuttosto un approccio molto più globale verso la divulgazione della cultura, approdando così a convegni, tavole rotonde, e ovviamente e naturalmente alla televisione. Nei trent'anni che lo dividono dai primi cortometraggi Rossellini non guadagna solo bagaglio tecnico ma, evidentemente e inevitabilmente, matura la coscienza delle possibilità dei mezzi che il cinema ha a disposizione. Alla luce di questa coscienza l'approdo al mezzo televisivo sembra quasi inevitabile, come mezzo privilegiato per raggiungere un maggior numero di spettatori, senza gli impedimenti che spesso il cinema imponeva. La televisione in questo senso diventava una vera e

propria arma di formazione e divulgazione, anche semplicemente alla luce del fatto che proprio in quegli anni era certamente l'oggetto che più andava diffondendosi tra le famiglie italiane di quegli anni. Rossellini non si proponeva più di fare arte, ma piuttosto di istruire, di spingere qualcun altro a farla. In questo contesto, il mezzo ideale per gli obiettivi del regista non poteva non essere la televisione: meno vincolata al successo obbligato e al ritorno economico rispetto al cinema, ma al tempo stesso capace di raggiungere un nuovo, vasto pubblico.

Fermamente convinto che tutto fosse comunicabile, la scienza, la tecnica, la filosofia, non stupisce che Rossellini avesse in mente un vasto programma di episodi da realizzare, che spaziava agilmente tra queste discipline, e che incidentalmente prevedeva una serie di ritratti che mettevano a fuoco alcune tra le figure più emblematiche della storia umana. Si trattava di creare una sorta di cinema-saggistico, basato sull'“immagine-parola,” ma senza adagiarsi sulla pregressa idea del documentario. Era, invece, necessario secondo Rossellini superare la vecchia concezione di documentarismo televisivo, creando un prodotto nuovo che potesse superare al tempo stesso la spettacolarità vuota del cinema, e i limiti tipici del documentario. Bisognava trasmettere informazione e conoscenza, ma senza trascurare le emozioni e le idee, trovando, come ebbe modo di dire Rossellini stesso, “un criterio di sintesi tra storia, spettacolo e cultura, dare all'uomo contemporaneo in forma piacevole il senso della sua collocazione e della sua responsabilità storica” (Rondolino 285).

L'intento del regista, sebbene non privo di rischi, era senza ombra di dubbio creativo e ambizioso.<sup>26</sup> Si trattava di risolvere una serie di dicotomie in modo fino a

---

<sup>26</sup> Dello stesso avviso il regista Martin Scorsese, che nell'introduzione all'opera *Rossellini – Magician of Real* dice: “For me, Rossellini is a source of never-ending inspiration - for his

quel momento mai visto; era necessario superare il rapporto documentario-spettacolo, realtà-finzione, cinema-televisione. Ciò che Rossellini cercava era un prodotto di qualità culturale, formativo, che insegnasse qualcosa e al tempo stesso ricordasse all'uomo le proprie radici attraverso lo studio della storia e dello sviluppo umano, senza creare qualcosa di strettamente intellettuale. Un prodotto nuovo, per il quale forse era necessario creare un nuovo pubblico *tout court*. Un prodotto che, letteralmente, documentasse, andando oltre i confini posti dalla finzione e dal cinema *verité*. Quello che Rossellini stava cercando di concepire era un tipo di film che continuasse a intrattenere il pubblico, ma senza la spettacolarizzazione fine a sé stessa, senza finzioni, senza costruzioni. Al tempo stesso, coerentemente con la propria posizione morale, era necessario continuare a coinvolgere il pubblico, di qualunque estrazione sociale, quindi prendendo le distanze da un tipo di cinema che potesse essere esclusivamente per intellettuali: “si trattava di mettere il cinema e la televisione al servizio dell'informazione e della formazione dell'uomo contemporaneo” (Rondolino 287).

La convinzione di base di Rossellini, alla base di questa svolta in senso pedagogico, era il fatto che l'umanità stesse vivendo un momento particolarmente difficile e buio della propria storia.<sup>27</sup> Cruciale si rivelava quindi il rivolgersi al passato e alle proprie radici, con la certezza che l'essere umano avesse la forza intellettuale di crescere e superare questo *empasse*. Rossellini era talmente fermo nei suoi propositi,

---

adventurousness, his sense of experimentation, and his unique, powerful grasp of the film image” (VII).

<sup>27</sup> Lo stesso Rossellini, interrogato su questo punto dichiarò: “mi propongo di girare un certo numero di cose che avranno un valore soprattutto didattico: credo che occorra giungere a questo, quando si è caduti tanto in basso” (Rondolino 284).

e solido nelle sue convinzioni, che elaborò un programma completo, un vero e proprio manifesto, presentato il 13 luglio 1965 a Roma. Con questo manifesto Rossellini evidentemente evocava una rivoluzione, un momento di svolta che, se non nei modi, idealmente si allacciava in maniera evidente ad altri manifesti che in passato avevano reclamato cambi netti e radicali per l'arte. Questa sorta di rivoluzione in senso pedagogico non poteva non intaccare quello che era stato lo stile di Rossellini, e che in un certo senso è lo stile di tutta la narrativa visiva e non, che frequentemente si appoggia su narrazioni e personaggi, che in questo nuovo corso talvolta venivano a mancare. Una rivoluzione, quindi, non soltanto nei contenuti, ma anche nell'estetica e nella narrativa. Del resto è difficile immaginare un cinema saggistico in cui la figura del personaggio protagonista non venga in qualche modo ridotta, così come l'elemento narratologico portante dell'affabulazione. Era necessario una sorta di nuovo corso, che fosse di ordine tecnico o estetico, che riuscisse nell'intento di cogliere una realtà diversa, che riuscisse a cogliere l'essenza di parole e documenti che certamente meno si prestavano ad essere impressi sulla pellicola cinematografica.

In questo senso l'esempio più palese del nuovo cinema enciclopedico di Rossellini non può non essere rappresentata da *L'età del ferro*; una storia del minerale a partire dall'antichità fino al dopoguerra. Un film semi-documentario, che alterna senza soluzione di continuità materiale girato *ad hoc* e materiale ricavato da altre fonti, miscelando insieme realtà e finzione. Un film per celebrare il prezioso metallo ma, incidentalmente, anche e forse soprattutto per esaltare la storia dell'uomo e della sua evoluzione. Si tratta, come rileva Rondolino, di una “‘esaltazione umanitaria’ di questa medesima civiltà, vista e rappresentata con gli occhi d'un uomo che guarda al futuro e che riconosce gli apporti positivi della scienza e della tecnica per

l'elevazione materiale e morale dell'umanità" (Rondolino 284). *L'età del ferro* era soltanto il primo episodio di una serie al cui centro evidentemente era presente l'uomo e le sue radici, l'uomo e la sua storia evolutiva, con una convinzione e una fiducia estrema nei mezzi a disposizione dell'essere umano.

A *L'età del ferro* seguono una serie di ritratti storici, tra cui *La presa del potere di Luigi XIV*, che ebbe un notevolissimo successo, celebrato per il suo riuscito binomio tra storia e resa filmica, e sulla cui scia seguiranno altri, come *Socrate*, *Blaise Pascal*, *L'età di Cosimo de' Medici*. A questi si affiancheranno altre pellicole nuovamente centrate sull'evoluzione dell'uomo nei secoli, dalle sue origini fino ad oggi, tra cui *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, in cui il focus sull'essere umano è ovvio fin dal titolo, e *La straordinaria storia della nostra alimentazione*.

Con la svolta del didascalismo televisivo riappare in modo esplicito anche l'elemento spirituale di Rossellini, in realtà sempre presente, seppur in modo implicito e sotterraneo, con la pellicola dedicata al Libro Quinto del nuovo testamento: *Gli atti degli apostoli*. Il film è suddiviso in cinque episodi, di un'ora circa ciascuno, e traduce e media fedelmente il libro degli Atti. La pellicola sembra suggerire un momento chiave della storia dell'uomo, vale a dire il momento in cui si incrociano tre diverse civiltà: quella ebraica, quella greca, e quella romana, accomunate dalla presenza del cristianesimo.<sup>28</sup> Da un lato la civiltà ebraica che in un certo senso dà luogo alla nascita di questo, dall'altro la civiltà greca e quella romana che lo accettano (Michelone 125). Desta interesse come il film, per quanto fedele ai

---

<sup>28</sup> Dello stesso avviso il critico Peter Brunette, che a questo proposito dice: "The *Acts of the Apostles* was chosen not for any overly religious reasons [...] but because he saw the advent of Christianity, reasonably enough, as an important turning point in the history of humankind" (291).

testi sia considerato “l’opera meno religiosa di Rossellini, la più laica, la più ecumenica” (Rondolino 300). In realtà, questo è facilmente comprensibile una volta analizzato e capito lo sforzo da parte del regista di mondare la pellicola il più possibile da riferimenti sacri, per sottolineare invece l’aspetto cronachistico degli avvenimenti.<sup>29</sup> Ciò che si voleva ottenere era una rappresentazione, per quanto possibile, “oggettiva”, fermo restando l’obiettivo enciclopedico di Rossellini di diffusione della storia e delle idee. I personaggi sono osservati nelle loro azioni di tutti i giorni, dando un effetto di presa diretta che al tempo stesso li desacralizza, pur senza snaturarli. Come sottolinea Michelone, il regista effettua “uno studiatissimo contrasto fra l’umile quotidianità dei volti dei personaggi e la solennità quasi rituale dei loro movimenti” (Michelone 125). Rossellini ricerca e ottiene un difficile equilibrio tra la necessità e la volontà di rimanere fedele ai testi, per i motivi di cui sopra, senza però concedere niente a enfasi e retorica, mantenendo così un respiro il più possibile oggettivo e distaccato, più consono a un documento che si voleva avesse valore documentario. Nell’ottica degli obiettivi del regista, questo equilibrio era necessario per cercare di garantire un punto di approdo a due tipi di pubblico molto diversi, ma altrettanto importanti da raggiungere. Da un lato, il pubblico credente, che poteva beneficiare, oltre che dei contenuti, di un messaggio religioso arricchito con l’immagine; dall’altro, il pubblico laico, per il quale invece era necessario offrire un’importante pagina di storia e civiltà umana che non poteva essere ignorata, ma che era necessario vedere spogliata da retorica, orpelli, esaltazioni e simbolismi. L’intento di Rossellini non era certo quello di fare propaganda, ma cultura, senza bisogni o

---

<sup>29</sup> Peter Brunette osserva: “The great value of this series is that in it Rossellini approaches the early days of Christianity as *history*, at least as he understood the word, rather than as a fulfillment of the foretold” (290).



necessità di fare proseliti; in un certo senso si proponeva quale intermediario distaccato verso il proprio pubblico, in qualità di garante delle informazioni proposte, senza però rinunciare a stimolare le domande, le curiosità e le riflessioni più importanti.

Curiosamente, la pellicola esce in un momento chiave per la società italiana e di tutto il mondo, vale a dire quello delle rivoluzioni, o pseudo-tali, del Sessantotto. Come ha modo di rilevare Rondolino, “gli sconvolgimenti politici che il maggio francese produsse a macchia d'olio un po' in tutta Europa [...] se anche non lo videro protagonista [...] non lo lasciarono del tutto indifferente” (302). Interessante che in un momento storico così particolare il regista si rifaccia a quest'opera, peraltro affrontata in modo tale da renderla volutamente formativa, coerentemente con la produzione di questi anni, e pertanto realizzata rimanendo estremamente fedele ai testi (Rondolino 301). È verosimile pensare che Rossellini pensasse di essere in una sorta di anno 0 della storia dell'uomo, e per questo motivo tornasse tra le memorie della storia umana proprio alle origini, visto che egli stesso dichiarò che “Ho fatto *Atti degli apostoli* perché penso che il sorgere del cristianesimo sia un momento importante, che cambia le relazioni tra l'uomo e la natura e quindi pone il primo in condizioni di poter agire. Il risultato di ciò è stata la civiltà occidentale” (Rondolino 300). In modo certamente diverso, Rossellini reagisce in maniera chiaramente differente ai moti del Sessantotto rispetto a Pasolini o De André, proponendo non la rilettura della vita di Cristo, bensì il seguito delle vicende dopo l'ascensione di Gesù, narrate appunto negli *Atti degli apostoli*. Certo, le vicende di Pietro e Paolo non sono da considerarsi così slegate nell'ideologia e nella portata morale da quelle che può rappresentare un film sul vangelo, ciononostante resta curioso che il percorso di Rossellini sia per certi versi opposto a quello di Pasolini, che dopo *Il vangelo* progettava un film su Paolo. Di là

dai percorsi individuali, resta evidente la scelta morale e politica di Rossellini, che così facendo si inserisce nel dibattito ideologico del tempo, proponendo una prospettiva attenta ai problemi umani e sociali dell'umanità. Similmente a quella che era stata la scelta di Pasolini rispetto alle fonti per quanto riguardava *Il Vangelo secondo Matteo*, anche Rossellini in *Atti degli apostoli* rimane fedele ai testi, come egli stesso dichiara, dicendo: "A chi gli chiedeva perché avesse scelto questo tema arduo, intriso di religiosità, e con quale spirito si accingesse a realizzarlo, Rossellini aveva risposto: 'Mi prefiggo un'opera formativa, didascalica. Rimango perciò fedelissimo ai testi [...] Se cerco di aggiungere qualcosa, ciò accade nel contorno, nella descrizione cioè delle tre civiltà (giudaica, greca, romana) in seno alle quali si sono svolti questi capitoli di storia'" (Rondolino 300).<sup>30</sup> *Atti degli apostoli* risponde comunque a quello che si ritiene un momento di crisi dei valori fondamentali secondo Rossellini, ma al tempo stesso anche a un momento di speranza per un cambiamento, specialmente di ordine sociale. In questo caso, Rossellini anziché rifarsi al messaggio del Vangelo, sembra voler porre il proprio accento sulla lotta dell'uomo per un mondo diverso, per un mondo, forse, migliore, evocando metaforicamente gli sforzi e le lotte delle prime comunità cristiane narrate negli *Atti*.

---

<sup>30</sup> Interessante quanto osserva Brunette, che interpreta la civiltà ebraica e quella cristiana in rapporto a come queste si configurano rispetto alla legge vecchia e nuova. A questo proposito dice: "the conflict between the old law and the new, mentioned above, is also symbolized structurally and visually in terms of the great attention paid to alternative forms of worship. The Jews, for example, are consistently seen in terms of sacrifice and obedience to an unchanging law, and much of this come to reside in the obvious, but profound symbol of fire. Conversely, the Christian are portrayed largely in communal terms, and it is this aspect of their worship that is emphasized; again, these values come together in their partiality for water, seen principally, of course, in the sacrament of baptism" (294)

L'approdo al Vangelo vero e proprio sarà di cinque anni più tardi, con *Il messia*, un film fortemente voluto da Rossellini, con il quale non casualmente il regista concluderà la sua carriera. Commissionatogli dagli Stati Uniti attraverso un'offerta di un'associazione capeggiata da Padre Peyton, *Il messia*, di là dalle circostanze contingenti alla sua creazione, non è certamente un'opera aliena alla produzione rosselliniana, specialmente quella pedagogico-didascalica di questi ultimi anni. Anzi, vista la fase di enciclopedismo televisivo che il regista sta vivendo, e le convinzioni ideologiche che lo sostengono in questa sua impresa, alla luce anche delle motivazioni viste per gli *Atti degli apostoli*, è evidente come un film sulla figura di Cristo rientri perfettamente nel quadro. Inoltre, *Il messia* rappresenta il capolinea ideale non solo di questa ultima fase della produzione di Rossellini, ma più in generale di tutta l'opera rosselliniana, che vede un vero e proprio "filone religioso" dipanarsi tra i film, cominciando con *L'uomo della croce*, e passando per *Francesco Giullare di Dio*, tra i già citati *Atti degli apostoli* e *Il messia*. Se da un lato Rossellini non aveva mai negato o nascosto la propria formazione cattolica, e indirettamente la propria spiritualità e interesse per il mistero della vita, dall'altro mai fa di queste pellicole occasione di propaganda.<sup>31</sup> Al contrario, sia come già visto per gli *Atti*, sia come si vedrà ne *Il messia*, l'attenzione verso una resa il più distaccata e oggettiva possibile, in un senso documentaristico e di formazione, è continua e quasi ossessiva. Da questo punto di vista la figura di Gesù è sì centrale per Rossellini, ma da considerare in un ambito più ampio riguardo le figure più emblematiche della storia

---

<sup>31</sup> Secondo Rondolino vi è un vero e proprio *trait d'union* tra questi film "religiosi" di Rossellini, e a questo proposito dichiara: "un cammino di rivisitazione della propria educazione religiosa, della propria esperienza mistica, al di fuori di ogni intento apologetico, o anche soltanto esplicitamente religioso" (301).

dell'uomo, tali da stimolare la formazione dell'uomo del futuro. Anche riguardando a ritroso le motivazioni che spingono Rossellini a mettere in scena gli *Atti*, risulta evidente come le stesse si riverberino sulla creazione di un film sulla figura del Cristo, la cui entità, alla luce di quelle posizioni, non poteva ovviamente certo essere ignorata o trascurata. Inoltre, quella di Gesù era una figura che non aveva soltanto particolarmente senso all'interno del progetto enciclopedico rosselliniano, ma che acquisiva ulteriormente senso nel contesto storico degli anni Sessanta e Settanta, di cui, nelle speranze del regista, avrebbe potuto costituire un momento fondante.

Similmente a quanto fatto per gli *Atti*, anche ne *Il messia*, non solo per coerenza stilistica, ma soprattutto per le implicazioni pedagogiche che già abbiamo visto in azione per gli *Atti*, Rossellini cerca di fornire una trattazione per quanto possibile distaccata e oggettiva. Conseguentemente, anche *Il messia* nonostante i contenuti palesemente di natura religiosa, è un'opera ampiamente desacralizzata, come ci sarà modo di vedere meglio nei dettagli. Le fonti cui il regista si rifà per quest'opera sono ovviamente i vangeli, combinati tra di loro in modo continuo, rendendo così la narrazione fluida e sequenziale. Sull'eventuale influenza di un vangelo sopra un'altra c'è divergenza tra i critici, che si dividono tra chi sostiene in una maggiore presenza di Marco, come ad esempio Sorgi, o chi invece reclama Giovanni quale prima fonte di ispirazione per Rossellini, come sostengono Bini e Fantuzzi.<sup>32</sup> È verosimile pensare che le due interpretazioni si integrino a vicenda,

---

<sup>32</sup> A questo proposito Fantuzzi è molto puntuale nella sua argomentazione, infatti, dice: "Il dialogo di Gesù con la Samaritana, il Pastore che dà la vita per le sue pecore, il discorso in occasione della Festa dei Tabernacoli, l'Adultera, l'inchiesta dei farisei sul miracolo del cieco nato, il precetto nuovo della carità durante l'ultima cena, l'interrogatorio da parte di Pilato, sono tra le pagine più belle del vangelo di Giovanni accolte nel film" (Fantuzzi 341). Pur meno preciso nella sua motivazione,

piuttosto che escludersi, perché se da un lato è impossibile non accogliere quanto proposto da Fantuzzi, dall'altro è pur vero che lo stile di Marco è indubbiamente presente, e non solo per uno stile più diretto, nonché teologicamente asciutto, in modo da favorire la narrazione, ma anche per altri motivi opportunamente sottolineati da Sorgi, che dice: "Non c'è dubbio che la fonte principale del film sia il Vangelo di Marco. Non solo per le caratteristiche popolari del racconto - che nel film diventano scelte iconografiche e di sceneggiatura - ma soprattutto per l'uso di quel "mistero messianico" che è tipico di Marco" (Sorgi 542).

Rossellini, sebbene generalmente sia molto fedele alla narrazione dei Vangeli, decide di iniziare la propria narrazione con una premessa alla storia raccontata dai Vangeli. L'inizio de *Il messia*, infatti, anziché essere contrassegnato dalla classica scena dell'annunciazione *a là* Pasolini, o da presepe con inizio nella capanna, vede il proprio esordio con un prologo dedicato alla monarchia israelita. L'intenzione di Rossellini, secondo Fantuzzi, era quella di creare un'introduzione dedicata alla cultura ebraica e ad alcune caratteristiche proprie di essa, tra cui una diffusa propensione all'attesa messianica. Partendo dal prologo di Samuele, intorno al 1050 prima di Cristo, e congiuntamente a un titolo chiaramente esplicito, Rossellini suggerisce allo spettatore una delle chiavi di lettura di questa pellicola, vale a dire, quella della messianicità di Cristo, alla luce della quale Rossellini legge il vangelo. Il contesto, che Rossellini intende suggerire fosse presente prima della venuta del suo messia, è un contesto di attesa, di speranza, di liberazione, di giustizia; non necessariamente spirituale, ma forse soprattutto di tipo terreno. Un'introduzione

---

anche Bini ritiene il vangelo di Giovanni una presenza importante ne *Il messia*, infatti, dice: "In una fluida e documentata organizzazione a incastro dei quattro evangelii (in cui Giovanni ha un ruolo di primo piano) Rossellini mostra il graduale affermarsi di Gesù" (Bini 313).

funzionale a quella che sarà invece l'impronta del Cristo di Rossellini, che risponde a questa richiesta di forza e potenza con l'umiltà, la semplicità e la fermezza del suo messaggio, piuttosto che con quella delle armi.<sup>33</sup> Il messia di Rossellini si contrappone in maniera dialettica al messia che chiedeva il popolo ebraico, quel re che, dopo la morte di Erode il grande, il popolo continua ad aspettare con speranza; un re, un messia che "avrebbe ucciso il tiranno con la sua spada fiammeggiante e avrebbe soddisfatto la sete di giustizia delle genti" (*Il messia*). Un messaggio diverso da quello effettivamente atteso, ma non per questo meno efficace, la cui parola e diffusione verrà comunque percepita come rivoluzionaria e conseguentemente pericolosa, tanto da suscitare la reazione delle istituzioni politiche e religiose, che per contrastare tale parola si arroccano aggressivamente attorno al proprio *status quo*, come suggerito da Luigi Bini, il quale dice:

a fare da controcanto alla portata liberatoria della Parola messianica interviene l'insolito sviluppo drammatico della controffensiva del potere: Erode il grande e Erode anticipa, la casta sacerdotale e le sue clientele. La rievocazione evangelica rosselliniana fluisce così con avvincente chiarezza percorsa da una contrapposizione radicale = il Messia è segno di contraddizione - tra una parola di liberazione nell'amore fraterno e nel culto in Spirito e Verità e uno status quo repressivo attorno al quale si arroccano autorità politiche e religiose (Bini 314).

---

<sup>33</sup> A questo proposito si veda quanto dichiara Fantuzzi, che dice: "Il messianismo, inteso come anelito ad una liberazione terrena, ottenuta mediante un'azione di forza e con l'uso delle armi, non e' ancora estinto. La parola di Cristo, che delude questo tipo di messianismo, e' pienamente attuale" (341).

In modo simile a quanto si aveva avuto modo di vedere con gli *Atti*, Rossellini utilizza le fonti scelte in modo molto fedele, anche se non alla lettera come in Pasolini. Come anticipato dalla premessa storica alla pellicola, la priorità principale del regista è quella di mettere insieme i fatti in un quadro storico puntuale, congiuntamente ad una narrativa altrettanto rigorosa. Ciò che Rossellini cerca di fare è una rilettura attenta di quanto già contenuto nei Vangeli, senza bisogno di nessuna addizionale interpretazione. Il significato dei Vangeli è intrinseco a essi, pertanto, l'intenzione di Rossellini non è tanto quella di leggerli sotto una particolare luce, ma piuttosto quella di incorniciarli in un contesto rigoroso, in modo che il loro senso emerga autonomamente senzaedulcorazioni che potrebbero alternarne la risonanza. L'atteggiamento è lo stesso di quello messo in mostra negli *Atti*, vale a dire quello di un'osservazione quasi scientifica, nonostante le ovvie implicazioni religiose presenti nel proporre un lavoro di questo genere.<sup>34</sup> Naturalmente un'osservazione

---

<sup>34</sup> Per quanto questa osservazione si sforzi di essere oggettiva e distaccata, è forse importante ricordare come sia evidente che nessuna opera d'arte riuscirà mai ad essere oggettiva e perfettamente distaccata, come del resto lo stesso Rossellini sosteneva, dicendo: "Ho abbandonato il cinema perché non mi piace più. Non esiste una tecnica per cogliere la verità. Solo una posizione morale può farlo [...] Nel cinema verità – aveva aggiunto – è un dogma che l'autore non deve intervenire affatto [...] India è una scelta. È un tentativo di essere il più onesto possibile, ma con un giudizio molto preciso. Non è indifferenza, in ogni caso. Posso sentirmi attratto da alcune cose, posso sentirmi respinto, ma non posso dire: non prendo parte. È impossibile" (Rondolino 283). Questo per disinnescare con lo stesso Rossellini la polemica sterile di Fantuzzi, che nel suo *Il messia di Roberto Rossellini* dichiarava: "Il confronto di Rossellini coi testi sopra citati non è né acritico né neutrale. Bisognerebbe sfatare la leggenda di un Rossellini "documentarista" puro, semplice enumeratore di dati reperiti con criterio imparziale. Egli è presente come autore in ogni momento del film; le scelte dei mezzi espressivi posti in opera sono sempre motivate e mai indifferenti" (342).

integralmente distaccata e oggettiva non può esistere, come ha modo di suggerire lo stesso Rossellini, che parlando di cinema vérité e del suo documentario *India*, dice: “Non esiste una tecnica per cogliere la verità. Solo una posizione morale può farlo [...] Nel cinema verità – aveva aggiunto – è un dogma che l'autore non deve intervenire affatto [...] India è una scelta. È un tentativo di essere il più onesto possibile, ma con un giudizio molto preciso” (Rondolino 283). Similmente, *Il messia* riflette una lettura del vangelo riportata in modo da avere delle conseguenze precise, in modo che le parole, i messaggi lanciati escano con un angolo di diffrazione ben preciso.

A questo proposito, il discorso che Rossellini intavola su e attraverso *Il messia* è imbastito in modo da non lasciare sfoghi a facili drammatizzazioni, effetti spettacolari, o patetismi ridondanti, ma in modo rigoroso, e sorretto da una solida esegesi teologica che non lascia spazio a improvvisazioni. Coerentemente con le proprie scelte di utilizzare il *medium* televisivo, così come quelle a favore di un'opera prevalentemente a carattere pedagogico, *Il messia* di Rossellini cede spazio agli stimoli intellettuali, e per risaltarne il senso ruba l'altare a tutto ciò che possa risultare spettacolare o vuotamente accattivante.<sup>35</sup> In questo voluto appiattimento emozionale, se così si può definire, ciò che domina la scena sono le parole dei protagonisti, i loro gesti semplici, le loro azioni, il cui significato viene in questo modo amplificato e

---

<sup>35</sup> Si noti a questo proposito la parola dello stesso Rossellini, che nella sua argomentazione contro la spettacolarizzazione degli eventi e della scarsa libertà del cinema rispetto alla televisione, perché legato sempre e comunque agli incassi, diceva: “e' noto che l'aspetto scandalistico determina l'affluire di molti spettatori, sempre più alienati. Cosa determina lo scandalo? l'osceno, il violento, il bestiale, il volgare; l'osservazione dei personaggi aberranti, i più cinici, i più violenti. D'altro canto c'e' anche da considerare l'attrattiva che esercita la paura e la crudeltà” (*Il mio metodo* 471).



sottolineato, in modo che la ragione emerga e prevalga sul sentimento. Se da un lato è giusto ricordare come questo fosse tipico di tutta quest'ultima fase del cinema di Rossellini, è altrettanto opportuno enfatizzare come i vangeli sotto questo punto di vista si prestino perfettamente allo scopo, raggiungendo un'unione di intenti tra stile e contenuto praticamente perfetta. Conseguentemente, il racconto evangelico di Rossellini è illustrato in modo fluido e sequenziale, incastrando perfettamente gli avvenimenti, che vengono depurati non solo di tutti gli elementi più spettacolari e allettanti, ma anche di tutta la ricchissima tradizione letteraria e figurativa. Il risultato quasi obbligatorio di tale scelta, è un vangelo che rapidamente viene spogliato non solo di facili sentimentalismi, ma anche, e forse soprattutto, di tutto quell'alone sacro che per forza di cose lo permea. Tutto ciò che implica il sacro viene pedissequamente rimosso, così come la divinità di Gesù viene accuratamente evitata. Lo sforzo per fare in modo che tutto ciò che possa implicare caratteri sovranaturali è evidente, e le stesse parole del vangelo non sono riportate in modo enfatico, ma inserite nella normalità e nella quotidianità delle azioni e del lavoro di tutti i giorni. Un'enfasi, quella data alla presenza di eventi che non spiccano dalla normalità giornaliera ed alle attività quotidiane, costante ne *Il messia* tanto che la stessa figura di Cristo raramente viene ripresa in un ambito che non lo vede attivo in qualche lavoro di tutti i giorni. Lo stesso Rossellini, intervistato da *Filmcritica* a questo proposito dichiara:

Una ricostruzione storica molto accurata, una ricostruzione, dico, della vita quotidiana, di quelli che sono i dati più normali e in questo contesto calare l'avvenimento. Tutto diventa allora di una estrema semplicità [...] Tutte le parabole, che pure hanno un senso totalmente astratto non sono per niente astratte, si riferiscono ai piccoli fatti della vita quotidiana, quelli che abbiamo perso, che non conosciamo più (Bruno 125-126).

Naturalmente questa enfasi sul quotidiano, sulla vita di tutti i giorni, ripresa nella sua normalità, e privo della benché minima sfera sacrale, ha delle conseguenze specifiche anche per quanto riguarda la resa di alcuni eventi specifici dei vangeli, come ad esempio i miracoli, che vengono quasi automaticamente messi in sordina, quando non esclusi *in toto*, come nel caso del Cristo che cammina sulle acque, della *via crucis*, della trasfigurazione, delle tentazioni. Di fatto i miracoli sono pressoché assenti da *Il messia*, e laddove nominalmente presenti, lo sono in maniera indiretta, senza essere direttamente ripresi. Questo si verifica attraverso una duplice modalità: nel primo caso, riguardante quattro miracoli, vale a dire la pesca miracolosa, la moltiplicazione dei pani, la guarigione del cieco, la risurrezione di Gesù, attraverso l'uso della metonimia, con la quale Rossellini indica gli esiti del miracolo, senza riprenderlo direttamente. Nel secondo caso, i miracoli anziché essere illustrati sono narrati da altri personaggi della storia. Similmente, sono molte altre le scene in cui la mano del regista agisce pesantemente, tagliandole del tutto o minimizzandole. Essendo la storia dei vangeli ampiamente conosciuta, Rossellini può permettersi di presentare al pubblico un'opera pesantemente modificata nella sua apparenza, tagliando per intero scene che il pubblico conosce comunque, o trasvolando rapidamente da un evento a un altro senza per questo compromettere l'organicità della narrazione, ma naturalmente non senza conseguenze, siano queste estetiche, emotive, o politiche. È il caso, ad esempio, della natività, che viene rappresentata nel giro di pochi secondi, delle beatitudini, anch'esse mostrate in modo rapido e senza la benché minima enfasi, per la cui assenza mancano anche altri effetti scenografici tipici, come l'utilizzo di una voce fuori campo per la voce di Dio, o di luci esoteriche che illuminino un movimento verso l'alto. *Il messia* di Rossellini non conosce la dimensione verticale, ma quasi esclusivamente quella orizzontale, che uniforma tutti i

personaggi su una stessa linea di uguaglianza.<sup>36</sup> La stessa linea che riprende i personaggi del film continuamente al lavoro, così come lo stesso Gesù costantemente mostrato intento a fare qualcosa. Sono personaggi che, colti costantemente nella propria dimensione ordinaria, quasi non sembrano recitare, smitizzano il proprio ruolo di protagonisti togliendosi così quella patina di finzione, esattamente come voluto da Rossellini, e acquisendo quella dimensione didattica fortemente voluta dal regista.

Su questo sfondo, in cui qualunque dimensione divina o sovranaturale viene sistematicamente eliminata, e in cui la normalità viene fortemente portata alla ribalta, attraverso la rappresentazione dell'ordinario e del lavoro quotidiano, ciò che spicca non sono tanto i personaggi, i loro drammi, le loro personalità, quanto ciò che dicono. L'addio al "cinema di personaggio," così tipico del precedente cinema di Rossellini incontra qui la sua espressione più evidente, con una evidente ritirata dall'analisi del protagonista in tutte le sue sfaccettature ed emozioni, a favore di un messaggio più razionalmente educativo ed informativo.<sup>37</sup> Il vero protagonista de *Il messia*, pertanto,

---

<sup>36</sup> Unica eccezione a questo profilo è dopo la resurrezione, dove si vede la telecamera riprendere delle nuvole nel cielo, alludendo alla risurrezione, ma senza tradurre questa allusione in parole, né prima, né dopo aver mostrato il sepolcro vuoto del messia.

<sup>37</sup> A questo proposito sembra esauriente l'analisi di Rondolino, il quale a proposito del nuovo cinema didascalico di Rossellini dice: Una tendenza [...] mai sopita della poetica rosselliniana. Quella tendenza al ritratto comportamentale, all'analisi dei sentimenti attraverso le azioni e le reazioni del personaggio a una situazione data, che egli aveva sviluppato e realizzato in molti suoi film precedenti [...] Era veramente l'ultimo addio a un cinema di "personaggio", a quel dramma esistenziale che tanto l'aveva attratto fin dalle sue prime opere, quando aveva cercato sempre di porre al centro della storia una figura problematica, le cui scelte di vita - i momenti opzionali della sua esistenza - determinavano lo svolgersi dei fatti (276).

non è tanto Cristo, quanto la sua parola, in modo abbastanza letterale più che metaforico, come sottolineato anche da Luigi Bini, che dice: “I personaggi - Il Cristo compreso - sono raramente colti in primo piano: sembrano eclissarsi davanti alla sovranità espressiva della Parola di cui sono portatori o auditori. È appunto la Parola a imporsi come protagonista del film” (312). La parola come protagonista quasi assoluto della pellicola, che aderisce perfettamente ai bordi della centralità del personaggio-Gesù. La parola che però da uno col protagonista si moltiplica in centomila rivoli, espandendosi dal Cristo ai discepoli, passando per Maria, che la accettano, vi si identificano, e pertanto se ne fanno portatori attivi. Così come per gli *Atti*, non manca un certo accento posto sull’importanza della comunità, che nel film viene ritratta costituitasi a Cafarnao, intorno a Gesù e al suo nuovo messaggio rivoluzionario. Una comunità importante, che diffonde la parola di Cristo in maniera osmotica, tanto al proprio interno quanto all’esterno, esaltando l’apporto della tradizione orale e dando così il proprio apporto alla diffusione anche al di fuori di sé stessa. L’esempio forse più calzante di questo tratto messo in mostra da Rossellini ci è riportato da Sorgi (542), il quale parla di un momento in cui si ha Gesù che comincia a narrare parabole del regno, quando a un certo punto il discorso viene continuato da Maria, per poi essere finalmente ripreso da Pietro, che a quel punto sta raccontando la storia di Lazzaro e del ricco Epulone.

Considerata l’enfasi data al lavoro quotidiano, alla normalità dei personaggi e del protagonista, alla parola di Gesù e al profondo messaggio rinnovatore che questo comportava, Rossellini compone e dipinge una *imago christi* coerente con questo contesto, che comporta delle conseguenze se non ovvie, quantomeno necessarie affinché il quadro composto risultasse omogeneo e funzionale. Abituato a una figura cristologica divina e miracolosa, lo spettatore medio deve riconsiderare il proprio

canone iconografico, e adattarsi a una figura in un certo senso completamente nuova. Il Cristo di Rossellini non compie miracoli, ma ciononostante è continuamente al lavoro. È un personaggio ripreso nella vita di tutti i giorni, in modo quasi cronachistico, che descrive aspetti quasi banali della vita privata quotidiana, e con la sua quella dei discepoli, che sono così ritratti mentre riparano reti, lavorano la terra o il legno. La conseguenza è un Cristo desacralizzato, completamente privo di solennità, e in un certo senso “ordinario,” persona comune tra persone comuni, ma non per questo privo di contenuti e insegnamenti, tutt’altro. Difatti, l’altro elemento portante che contraddistingue questo Cristo “lavoratore,” coerentemente con tutta la pellicola, è la parola, il messaggio di cui egli si fa portatore. Come lo definisce Brunette (344), è un Cristo “logocentrico,” che incarna la parola dei Vangeli aderendovi perfettamente senza alterare la propria natura “operaia,” che infatti mantiene e combina mentre lavora, parla, educa, insegna. È la parola evangelica, tuttavia, il protagonista assoluto della pellicola, ed ha senso ripeterlo e ricordarlo, anche al costo di pagare il prezzo di un personaggio che non emerge tanto da un punto di vista fisico o psicologico, quanto piuttosto morale o intellettuale. È un personaggio la cui sapienza e autorità intellettuale viene sottolineata fin dall’inizio della pellicola, con l’episodio di “Gesù tra i dottori” riportato da Luca, e poi enfatizzata a più riprese durante il resto del film. La stessa vita di Gesù, per quanto centrale nella narrazione, viene in un certo senso snobbata, minimizzata, sorvolata rapidamente, talvolta quasi in modo sacrilego, pur di mettere in continuo risalto non tanto gli eventi della sua esistenza, quanto i suoi insegnamenti.<sup>38</sup> La centralità della

---

<sup>38</sup> L’importanza che Rossellini dà all’insegnamento della parola di Cristo, e alla saggezza che secondo lui questa figura portava con sé, qualora in dubbio, viene ulteriormente confermata dallo stesso regista, che in un’intervista ad “Avvenire,” riportata da Brunette, dice: “I always thought that

parola, congiuntamente al suo lato umano privo di elementi divini e al suo carisma, carica ulteriormente di significati questo personaggio-Cristo, che in modo naturale emerge come insegnante, maestro, educatore di tutta la comunità che gli si stringe attorno, e che si fa amplificatore del suo messaggio. È un Cristo privo di folle oceaniche al proprio seguito, ma il cui legame con la comunità è tanto stretto quando evidente e centrale. La vena dell'educatore e del maestro emerge in modo altrettanto chiaro grazie al fatto che il Cristo di Rossellini è continuamente circondato da qualcuno, che siano discepoli, bambini o altri membri della comunità, evidenziando come questa continua presenza non lo turbi affatto, vedendolo invece sempre a proprio agio nel proprio ruolo. Prendendo spunto da un saggio di Geoffrey Nowell-Smith, il quale sostiene la presenza del tema della comunicazione (o della mancanza di comunicazione) lungo tutta la filmografia rosselliniana, è possibile dire che ne *Il messia* questa dicotomia è decisamente risolta a favore del lato comunicativo, visto che ci si trova di fronte a una figura cristologica che, non solo è notevolmente abile nei propri intenti, ma fa della comunicazione il proprio perno e la propria forza.<sup>39</sup> La stessa parola che egli diffonde, non è imposta a chi gli sta intorno, ma proposta; è affidata costantemente a un tono pacifico e tranquillo, privo di volontà

---

this would have to be the point of arrival. In my maniacal search for an abcdarium of wisdom I had to put down so many letters to reach, sooner or later, the highest point, the compendium of everything" (Brunette 348), e "Avvenire" (October 26, 1975).

<sup>39</sup> Più precisamente, Nowell-Smith in *Magician of Real*, dice: "The theme of communication (or the lack of it) is constant in Rossellini's work, though it is only here and there that he sets up mechanisms which enable something to be revealed about it and banality to explode into the sublime. A procedure whereby a general thematic of communication is brought to life in privileged moments can be located throughout Rossellini's work [...] It is certainly central to Paisà, to *Germany Year Zero* and to the Bergman cycle, and reappears in the tele-films, most notably in *Blaise Pascal*" (11)

d'indottrinamento e mai aggressivo, come del resto è un po' il tono di tutto il film. La pellicola in generale si muove su un binario strutturalmente molto lineare, tanto nei tempi narrativi, quanto nei contenuti, che mai emergono per la loro drammaticità, volutamente evitata da Rossellini. La mancata aggressività della parola di questo Cristo rosselliniano, tuttavia, non sta certo a significare una mancanza di fermezza, infatti, questi è tanto mite, quanto risoluto nel voler affermare i propri ideali e la propria parola, che si contraddistingue per essere parola "nuova." È importante non dimenticare che il messia di Rossellini, per quanto gentile nei modi, è altresì fermo nel voler affermare la propria rivoluzione "interiore," basata sull'interiorità, l'amore e la libertà, da contrapporre agli ideali falsi e ipocriti delle istituzioni, tanto quella religiosa quanto quella politica. Giovanni battista sembra esplicitare chiaramente l'importanza della novità del messaggio del messia, esaltato perché portatore di libertà non attraverso la forza, ma attraverso la conoscenza. È la conoscenza, dice quando incarcerato, che rende liberi, non la forza, contrapponendo la giustizia morale a quella materiale, e deludendo in modo evidente quella sete di giustizia e potenza del popolo ebraico. Un atteggiamento di rottura e opposizione ben sottolineato dai dialoghi che Rossellini sembra evidenziare nella pellicola, che sovente sono esempi di rottura, di sovversione verso il sistema vigente.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Su questo punto, è utile il supporto di Fantuzzi che, nel suo *Il messia di Roberto Rossellini*, dice: "Allo zelo che lo spinge a cacciare i mercanti dal tempio si affianca la convinzione che Dio non vuole più essere adorato in un santuario costruito dagli uomini, ma in spirito e verità; il tema dell'acqua viva, caro a Giovanni, si fonde con quello del vino nuovo riferito dai Sinottici; l'annuncio della buona novella ai poveri suscita reazioni diverse tra gli abitanti di Nazareth e tra i messi di Giovanni Battista; l'amore di Gesù per i peccatori provoca l'invidia dei farisei; lo scontro tra i tradizionalisti della religione ebraica e l'insegnamento innovatore del rabbi di Galilea assume l'aspetto di una battaglia campale" (344).

Questo Gesù di Rossellini, pertanto, è un personaggio che, per quello che ci è mostrato dal regista, non ha alcuna qualità sovranaturale, non è un essere divino, non ha capacità che superano quelle di altri uomini attorno a lui o al suo ambiente. Quei miracoli che sono mostrati in presa indiretta, attraverso la metonimia, sono solo allusivamente riferibili a Gesù, ma nessuno dice mai esplicitamente che è stata opera sua. Seguendo la lettura di Frye, che a sua volta riprende Aristotele, ci troviamo quindi davanti a un “capo,” vale a dire un personaggio che possiede autorità, carisma, capacità enormi, ma non per questo impermeabile alla critica sociale e all’ordine naturale delle cose. Le eccezioni a questo stato di cose sono rarissime, e forse l’unica vera eccezione è la risurrezione, comunque mostrata in maniera metonimica e senza una spiegazione esplicita di cosa sia veramente successo. In questo senso, ci troviamo di fronte a un personaggio che, rispetto al Cristo di Pasolini, è stato “declassato”, da tipico eroe del *romance*, per dirla con Frye, a un più semplice e desacralizzato *leader*. È un personaggio che Forster considererebbe “piatto,” perché contraddistinto da pochissimi tratti, e in generale abbastanza prevedibile. Del resto, questo sembra rientrare perfettamente nella logica rosselliniana, che in questo modo, abbassando da un lato l’importanza di Gesù, ed esaltando dall’altra le doti di predicazione degli apostoli e di Maria, crea uno scenario in cui la vera protagonista della pellicola è, di fatto, la parola evangelica. Conseguentemente, anche l’ambiente in cui questi personaggi si muovono è, tutto sommato, di basso rilievo, dalla scarsa presa emotiva, e pertanto semplice e utilitaristico, per dirla con Liddell, contrariamente all’ambientazione del vangelo di Pasolini, che invece è fortemente funzionale alla resa che l’artista vuole dare alla sua lettura.

Continuando in questo gioco di contrasti con il vangelo di Pasolini, è possibile osservare come il modo di lettura del vangelo pasoliniano sia di tipo più “tematico,”



per usare le categorie di Frye. Pasolini, leggendo il vangelo di Matteo alla lettera, non è particolarmente creativo sui contenuti, ma piuttosto sui modi, privilegiando il rapporto dell'opera con la società del suo tempo, chiamata in causa attraverso chiari indizi, come l'ambientazione a Matera, ma non solo. Rossellini da questo punto di vista trova forse un equilibrio tra i quadranti rappresentati da società del poeta e società dell'eroe, così come quelli di eroe e poeta. Se da un lato è vero che, dati i suoi interessi didascalici, *Il messia* è fortemente caratterizzato per l'attenzione alla società del poeta, è altrettanto vero che l'interesse di Rossellini non è tanto ad una società esclusivamente contingente e contemporanea, ma ad una generica società e ad un uomo migliore. Rossellini, inoltre, è forse più creativo sotto il profilo inventivo, infatti, sebbene non inventi nulla che non sia già presente nei vangeli, è evidente la sua mano, quando si tratta di ritrarre un Cristo lavoratore, o quando si tratta di gestire gli episodi del vangelo, talvolta clamorosamente minimizzati, come per la crocifissione, talvolta rimossi del tutto, come ad esempio la *via crucis*. Forse, mai come in Rossellini sono veritiere le parole di Harold Bloom, che suggerisce come nel processo di riscrittura delle "sacre verità", non è tanto quello che si include che conta, quanto quello che si esclude: "it fascinates me, not by anything it contains, but by everything it excludes."

Il metodo di Rossellini, ben illustrato dal "togliere," rappresenta pertanto l'estremo opposto rispetto a quello di Pasolini, che invece leggendo alla lettera include tutto, o quasi. Questa differenza nei metodi, ci offre lo spunto per fare ulteriori confronti con il *Vangelo secondo Matteo*, che invece si basa su altri presupposti. Da un punto di vista di fonti, Pasolini, come da titolo, si basa esclusivamente sul vangelo di Matteo, che segue in modo più che fedele, ma interamente alla lettera, in maniera mai vista. Rossellini dal canto suo non si limita a

un solo evangelista, ma per quanto subisca maggiormente l'influenza di Giovanni, e forse Marco, in generale incastra gli episodi di tutti i vangeli sinottici, in modo fluido e lineare. L'incontro di entrambi gli artisti con Gesù è principalmente di natura politica, anche se ovviamente ispirato da spunti differenti, che si traducono con sfumature sostanziali nelle rispettive pellicole. Al di là di elementi specifici, come le musiche, la rappresentazione di quadri viventi, o alcuni elementi biografici, si può dire che il film di Pasolini è più calato in un'atmosfera politica più pertinente alla situazione italiana, e alla realtà contemporanea dei giorni in cui veniva prodotto. Il film di Rossellini, inevitabilmente politico, è meno diretto, meno polemico, meno esplicitamente intenzionato ad attaccare una situazione in essere, quanto piuttosto ad illustrare in modo storicamente preciso e puntuale la realtà di un personaggio emblematico della storia dell'umanità, congiuntamente al suo messaggio. Questo si rispecchia perfettamente non solo in tutto il tono del film, ma conseguente anche nelle due figure cristologiche, interpretate in maniera molto diversa dai due registi. La pellicola di Pasolini è più "tormentata," e riflette il punto di vista di un artista marxista, che si è messo in gioco in un elemento che non è il suo, razionalmente parlando, ma a cui appartiene emozionalmente per cultura ed educazione. *Il vangelo secondo Matteo* rappresenta perfettamente questo tormento, attraverso un'opera artistica inaspettata, che coglie impreparati, procede a strappi ed è profondamente drammatica. Lo stesso Gesù di Pasolini è un personaggio scuro, quasi misterioso, contraddistinto da una rabbia e da una verve polemica mai vista prima in una rappresentazione cristologica, e per questo straniante nei confronti del pubblico, che non è abituato ad una figura al tempo stesso filologica e aggressiva.

Rossellini sembra trovarsi al lato opposto di questo *spectrum*, con una pellicola che riflette la lucidità e l'equilibrio di un artista che si sentiva perfettamente

a proprio agio con il mondo della religione che, infatti, aveva già indirettamente rappresentato in altri film precedenti, e che non aveva mai ripudiato come elemento della propria educazione, pur non professandosi un credente praticante. *Il messia* è un'opera lineare, che procede fluidamente e senza interruzioni drammatiche, in cui tutto diventa semplice e funzionale, senza enfasi sopra le righe. Qualunque elemento non funzionale al progetto viene eliminato, non esistono patetismi, nessuna nota fuori posto o parola di più; tutto deve essere rigidamente calcolato in rapporto allo strumento pedagogico scelto da Rossellini, che scorre via in modo fluido, logico e didascalico.

Paradossalmente, quando *Il vangelo secondo Matteo* sembrava offrire la lettura del vangelo più asciutta che nessuno avrebbe potuto immaginare, viene superato in un certo senso da *Il messia*. Pasolini legge alla lettera il vangelo di Matteo, ma sebbene giochi col chiaro-scuro per mettere in evidenza o nascondere alcuni aspetti particolarmente avulsi dal suo pensiero, in linea di massima toglie pochissimo dalla narrazione di Matteo, e certamente non aggiunge niente. Rossellini dalla sua parte aggiunge poco, come ad esempio il prologo e qualche dialogo per collegare le parti, ma toglie moltissimo, soprattutto da un punto di vista di dramma ed emozioni, andando oltre ciò che lo stesso Pasolini non aveva avuto il coraggio di fare.<sup>41</sup> Rossellini, infatti, non si limita a sorvolare su quasi tutti i miracoli, così come

---

<sup>41</sup> Anche se forse questa si rivelerà una scelta particolarmente azzeccata, considerate le polemiche che lo avevano colpito dopo *La ricotta*. Come visto nel terzo capitolo di questa tesi, una lettura puntuale del vangelo non solo lo salvava un'ulteriore serie di polemiche, che ne avrebbero inficiato il messaggio politico, ma lo metteva in una posizione molto solida da cui attaccare l'ipocrisia dei poteri forti, religiosi e istituzionali, attaccandoli sul loro stesso terreno, e con le loro stesse parole.

su altri elementi tipicamente fondanti della narrazione cristologica, come quello della natività, ma rimuove dalla pellicola anche ciò che sembrava intoccabile, come la *via crucis*, e quando non toglie, minimizza o sorvola su episodi normalmente considerati fondamentali in modo inaspettato e sorprendente.<sup>42</sup> Paradossalmente, ma non inspiegabilmente, la lettura di Rossellini, a proprio agio con la religione cattolica, è notevolmente più spinta ed estrema di quella di Pasolini, un artista marxista e dichiaratamente ateo.

Similmente, Pasolini e Rossellini usano due modelli opposti, da un lato Pasolini che include tutto, o quasi, del vangelo secondo Matteo, dalla parte opposta Rossellini che, pur utilizzando tutti i vangeli sinottici, e non esclusivamente uno, si permette di togliere parti normalmente considerate imprescindibili per la narrazione di Gesù. Un metodo simile a quello di De André, per certi versi, che similmente non si limita a un solo vangelo ma fa ampio anche dei vangeli apocrifi, ma che si permette di narrare una storia *sui generis*, dove la vita di Gesù quasi non esiste, passando bruscamente dalla nascita alla morte, senza soluzione di continuità.

Una nota a parte merita anche la figura di Maria, anche in questo caso interpretata in maniera molto diversa dai tre autori. Nel caso di Pasolini, quella di Maria è tutto sommato una figura minore, interpretata nella sua versione giovanile da

---

<sup>42</sup> Completa il quadro quanto detto da Fantuzzi, che entrando nel particolare, dice: “Procedendo col suo dettato scarno, volutamente ellittico, teso a valorizzare il capire più che il sentire, Rossellini sorvola sugli aspetti più crudeli della passione, evita la rappresentazione diretta della flagellazione e degli scherni ai quali il condannato è sottoposto da parte dei soldati, traslascia di descrivere la *Via Crucis* per non incorrere nell'utilizzazione di moduli consueti,” per poi aggiungere in nota: “spinto da un eccesso di zelo, Rossellini giunge a privare lo spettatore dell'effetto del colpo di lancia. La Passione è sintetizzata nella presentazione di tre ‘gruppi’ scultoreamente composti: *l'Ecce homo*, la crocefissione, la pietà” (347).

un'attrice non professionista molto giovane, e nella sua versione matura dalla madre di Pasolini stesso. Una figura che, in entrambi i casi, anche se non di molte parole, è fortemente contraddistinta da una notevole carica espressiva e drammatica, che ne sottolinea il lato umano. Per quanto riguarda la dicotomia umano/divino, non esiste questo conflitto nella Maria pasoliniana, infatti, un tratto potenzialmente divino non emerge minimamente in questa figura per come viene interpretata da Pasolini. Diverso il discorso per quanto riguarda De André, il quale ci offre una vera e propria protagonista, se vista all'interno del contesto del suo *La buona novella*, tanto da rubare quasi la scena allo stesso Gesù. Similmente a Pasolini, però, si tratta di una Maria che, seppur con qualche dubbio, volutamente non chiarito, sembra incarnare un personaggio interamente umano. In questo caso De André sottolinea fortemente la caratura al tempo stesso sensibile e forte di un personaggio che, prima di essere madre di Dio (ma che dio non è, secondo De André) è soprattutto madre. Rossellini, dal canto suo, ci offre una un personaggio atipico e quasi incoerente, lasciando una certa sorpresa nel pubblico che assiste una pellicola che fa della logica e della coerenza interna una delle proprie componenti più solide. Se ne *Il messia*, infatti, tutto sembra giocare a sfavore di una denotazione in senso divino di Gesù, con una forte pressione data verso l'elemento desacralizzante e smitizzante, a questo insieme fa eccezione proprio la figura mariana. Nel caso di Rossellini, infatti, la madre di Gesù è un personaggio particolare, non secondario ma neanche primario, allineato in un certo senso agli altri apostoli, con i quali infatti condivide alcuni dei momenti di comunità. Ciò che colpisce in questo personaggio rosselliniano, invece, è la freddezza emotiva con la quale reagisce alla crocifissione del figlio, davanti alla quale resta impassibile e

senza una lacrima.<sup>43</sup> Tuttavia, in una pellicola in cui tutto è votato a favore del lucido didascalismo, della logica, della funzionalità, e in cui l'elemento sacro e divino è divelto quasi del tutto, fa eccezione proprio la figura di Maria che, stranamente, non cambia nel corso degli anni, rimane giovane senza invecchiare, quasi implicando una sorta di "sovrumidità." A questo si aggiunge la composizione iconografica che nel caso della Madonna fa ancora una volta un'eccezione, infatti, scarso di riferimenti pittorici ed iconografici, al contrario di Pasolini che ne è invece abbondante, Rossellini sembra ispirarsi unicamente nel caso di Maria alla pietà michelangiolesca, interrompendo soltanto alla fine questa sorta di digiuno storico-artistico.<sup>44</sup>

Per concludere, è possibile dire che *Il messia*, è senza dubbio un'opera che funziona, se vista sotto il profilo didascalico di Rossellini. La pellicola scivola via fluida, senza particolari inceppi o pesantezze, fatta eccezione per il prologo, che forse si rivela un po' macchinoso, seppur comprensibile nella sua presenza. È un'opera riuscita, se si considera che Rossellini l'aveva concepita per un largo pubblico, di laici e credenti, e il cui obiettivo era quello di diffondere la conoscenza sopra un personaggio importante ma controverso, in modo il più puntuale, storico e distaccato

---

<sup>43</sup> Difficile non pensare, come contrasto a questa freddezza, non solo la disperazione della Maria di Pasolini, ma anche le parole di De André, che dice "non fossi stato / figlio di Dio / t'avrei ancora / per figlio mio" (*La buona novella*: "Tre madri").

<sup>44</sup> Su questo punto può essere utile considerare quanto dice Fantuzzi, che dice: "Può sembrare strano che nella 'poetica' di un autore così restio di fronte a tutto ciò che può apparire eccezionale o miracoloso, abbia trovato spazio l'immagine di una Madre di Dio, eterna adolescente, che non fa appello ai dati forniti dalla storia, bensì alla tradizione di un'antica devozione mariana [...] Rossellini, il meno incline di tutti ai cedimenti di facile patetismo, sceglie con cura gli argomenti a proposito dei quali vale la pena di sospendere, sia pure momentaneamente, le esigenze razionali" (347).

possibile. È un'opera interessante per le sue scelte coraggiose, si pensi agli episodi esclusi o fortemente minimizzati, come la crocifissione, così come le clamorose esclusioni, come quella della *via crucis*, dell'impiccagione di Giuda, del tradimento di Pietro, e che per certi versi si pone come perfetta antitesi al recente *The Passion* di Mel Gibson. Se visto contigualmente a *Il vangelo secondo Matteo* non si potranno non notare alcune scelte per certi versi contrastanti rispetto a Pasolini, si pensi alla resa dei personaggi del Cristo e del battista, che risultano vagamente stereotipati rispetto alle scelte pasoliniane, ma non per questo la resa finale ne risulta compromessa. Come dice Fantuzzi:

Si rivede volentieri Il vangelo secondo Matteo, perché lì ci sono tutte le parole dure pronunciate da Gesù e riferite dal primo dei quattro evangelisti; lanciate senza garbo, come se fossero sassate, questo è vero; ma sono parole che si infiggono nella mente dello spettatore, lo trapassano, senza accarezzarlo o blandirlo. Si rivede volentieri il Messia, perché' lì si capisce in che senso il Vangelo è Parola Nuova, capace di sovvertire gli schemi precostituiti sui quali in larga misura si basa tuttora la difficile convivenza tra gli uomini (583-584).

## Capitolo 5

### Il vangelo secondo Giuda

In questo quinto e ultimo capitolo, verrà affrontata l'analisi del romanzo *La gloria*, scritto da Giuseppe Berto, ma uscito postumo dopo la morte dell'autore. Nativo di Mogliano Veneto, Berto patì una gioventù travagliata, caratterizzata da un rapporto burrascoso con la famiglia, in particolare col padre, e una situazione economica non particolarmente agiata, che lo costrinse ad arruolarsi nell'esercito. Successivamente, il giovane Berto partì volontario per la conquista dell'Etiopia insieme a molti altri suoi coetanei, convinto dagli ideali del patriottismo e del fascismo, che infatti lo porteranno nuovamente al fronte per la seconda guerra mondiale, dove sarà fatto prigioniero dagli americani. Appartenente ai gruppi universitari fascisti e camicia nera impegnata militarmente, è verosimile pensare che Berto scrittore sia stato ostracizzato dall'*establishment* letterario italiano a seguito del conflitto mondiale. Certo è che la sua fama di scrittore ha vissuto fortune alterne, senza mai arrivare alle vette che l'autore sognava, come risulta palese da alcune delle tematiche affrontate nella sua produzione letteraria, cosa che si avrà modo di vedere



in questo capitolo. Come suggerisce Luigi Fontanella, Berto era uno scrittore vietato, e la sua presenza-assenza nelle letterature condizionata ideologicamente, perché considerato un reazionario quando non un qualunquista, e certamente non facilitato dal proprio rifiuto di schierarsi politicamente.<sup>45</sup> Del resto, è sempre Fontanella a ricordarcelo, la posizione ideologica di Berto, una volta allontanatosi dal fascismo, era indipendente, controcorrente, e per questo spesso e volentieri incompresa, specialmente nel clima fortemente politicizzato del dopoguerra italiano.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Fontanella, in *Giuseppe Berto: Thirty Years Later* aggiunge: “D’altra parte Berto ‘fascista’ lo era stato davvero nei suoi anni giovanili, al pari di tantissimi giovani idealisti. Era partito per la guerra in Africa [...] pieno di illusioni e di entusiasmi giovanili, con la convinzione di fare qualcosa di buono e glorioso per sé e per l’Italia. L’aspirazione a quella ‘gloria’ civile, personale e soprattutto letteraria, sarà una costante nella vita di Berto.

<sup>46</sup> In questo senso sono particolarmente illuminanti alcune dichiarazioni dello stesso Berto, rese in una intervista con Giuseppe Vigorelli, che forse possono fare un po’ di giustizia alla figura di Berto, troppo frettolosamente ostracizzata a causa di un misto tra pregiudizio politico e incomprensione. Dice Berto: “Cominciai a scrivere nel 1944, mentre mi trovavo in un campo americano per prigionieri di guerra. L’Italia stava allora al centro della guerra e in me vi era un senso di sconfinata partecipazione alle sventure del mio popolo e un senso di acuta responsabilità per la parte di colpa che io personalmente potevo avere in quella catastrofe” (61). Aggiunge Berto: “arrivai in campo di prigionia. Qui il contatto con compagni politicamente più maturi e l’osservazione di un ordinamento piuttosto democratico come l’americano, mi portarono ad una rottura col fascismo. Rottura intima, totale e definitiva: come sanno benissimo coloro tra i miei compagni che sono rimasti fascisti. Gli altri non lo sanno altrettanto bene perché io non ho mai voluto essere antifascista. Avrei paura ad essere antifascista: vedo troppi antifascisti che si tirano dietro i difetti del fascismo. Il mio impegno, dal 1944 ad oggi, è stato sempre di essere non-fascista [...] Essere non-fascisti significa liberarsi dai difetti propri del fascismo: intolleranza, violenza, prepotenza, retorica nazionalista e non nazionalista” (65).

Giuseppe Berto incontrò il successo letterario dopo la fine del secondo conflitto mondiale quando, nel 1948, pubblicò *Il cielo è rosso*, grazie al quale inizia il proprio percorso, pur tortuoso, di autore della pagina scritta. Ispirato dalle proprie personali vicende di guerra, *Il cielo è rosso*, che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi “la perduta gente,” porta alla ribalta Berto, che però non riuscì a dar seguito a questo primo successo con i seguenti *Le opere di Dio* e *Il brigante*, quest’ultimo impietosamente stroncato da Emilio Cecchi. Seppur non centrali in questo studio, ai fini della nostra analisi, tuttavia, queste opere hanno un loro significato, perché iniziano a mostrare quel *fil rouge* cristiano-marxista che caratterizzerà in parte la produzione letteraria di questo scrittore. In realtà, come visto e anticipato, Berto non sarà mai politicamente schierato, e soprattutto non lo sarà mai in modo deciso e definitivo, ma piuttosto in modo flessibile e mutevole. Coglie bene questo aspetto Aleramo Lanapoppi, che prendendo in esame proprio questa prima produzione bertiana, mette in chiaro come Berto

non sarà mai in possesso di categorie definite. Si ha l'impressione, anche quando come ne *Il brigante* egli si presenta in veste di marxista osservante, di una fondamentale incompatibilità fra lui e ogni rigidità, ma anche ogni precisione, dottrina (Lanapoppi 43).

Questo elemento di “flessibilità politica,” e talvolta di vera e propria assenza di messaggio politico nella propria produzione letteraria, tornerà particolarmente utile al momento dell’analisi de *La gloria* che, come si avrà modo di vedere, sembra presentarsi come antidoto al marxismo, per finire invece su tutta un’altra strada. Ciò che invece sembra rimanere costante lungo il percorso artistico di Berto, è l’elemento religioso, che spesso emerge come elemento centrale, come nel caso de *La passione secondo noi stessi*, un’opera teatrale che forse si può considerare una sorta di

archetipo de *La gloria*. Una componente religiosa, ed addirittura specificamente cristologica, è presente in tutte le principali opere bertiane, come appunto *Il cielo è rosso* o *Il brigante*. In particolare, questo è riscontrabile nel finale di queste opere, in cui i protagonisti, di fronte a situazioni tragiche o drammatiche, soccombono sotto il peso del destino, andando volutamente incontro a una morte violenta. Questo è particolarmente vero per Daniele, protagonista de *Il cielo è rosso*, il cui suicidio sembra richiamarsi esplicitamente al martirio di Cristo, grazie alla dinamica che passa attraverso il togliersi tutto ciò che ha indosso, poi riconfermata dal riferimento a sé stesso quale “povero Cristo,” così come dalla frase mutata dallo stesso Berto nella edizione Rizzoli del 1969, che scrive: “Ecco che sentiva un gran freddo, perché si era fatto nudo per amore degli altri uomini. Come Gesù e anche gli altri santi, adesso non ricordava bene chi” (Vettori: *Predestinazione* 323).

Una vicenda simile a quella di Michele Rende, protagonista de *Il brigante* il quale, seppur in maniera differente, aspira comunque ad immolarsi come martire, dopo essersi opposto all'autorità e alle sue ingiustizie. Ucciso in azione, Michele assimila perfettamente il ruolo di eroe contro i potenti che schiacciano i più deboli, diventa vittima del sistema che aveva combattuto, ma si fa anche eroe e martire che lotta per un mondo più giusto, rendendosi in questo modo motivo di ispirazione.<sup>47</sup> Sia

---

<sup>47</sup> Interessante quando nota Alessandro Vettori nel suo *La predestinazione al male nell'opera di Giuseppe Berto*, che dice: “Questo personaggio [Michele Rende] appare problematicamente diviso fra la causa sociale che persegue in conformità alla coscienza marxista e la sua volontà finale di immolarsi, definita entro i parametri ed i contorni del martirio. Il brigante acquista gradualmente consapevolezza della strumentalità della propria missione, destinata solo ad aprire e spianare la strada ad una giustizia superiore, per la quale egli si batte fin dall'inizio del romanzo, ma che è destinato a non vedere realizzata” (327).

Daniele, de *Il cielo è rosso*, che Michele de *Il brigante*, sentono di avere una missione da compiere, degli ideali da servire, che eventualmente li portano al suicidio, più o meno esplicitamente desiderato. Pur meno marcato nella sua componente di martirio, l'elemento religioso non manca nemmeno da *Le opere di Dio*, come del resto è facile evincere dal titolo. Anche in questo caso l'opera finisce con una morte tanto drammatica quanto aspettata, a celebrare ancora una volta una vita tradita, ed in questo caso neanche riscattata attraverso ideali superiori per cui battersi, come nel caso delle prime due opere.

Se in questa prima produzione la componente spirituale e religiosa serpeggia tra le storie dei protagonisti, nell'ultima produzione di Berto questa componente diventa ancora più esplicita, relazionandosi in modo diretto alla Bibbia e più specificamente al Nuovo Testamento. Tanto per cominciare, nel 1962 partecipa a un concorso organizzato dalla Pro Civitate Christiana di Assisi, il cui tema era "presenza del Cristo nella vita moderna." Berto vinse il primo premio con *L'uomo e la sua morte*, una rilettura di cronaca, tratta dalla storia del bandito Salvatore Giuliano, fatta alla luce del passo evangelico della Passione, infatti, il dramma copre le ultime ore e la morte del bandito.

A distanza di dieci anni, nel 1972, Berto approccia direttamente ed esplicitamente il Nuovo Testamento, con la *pièce* teatrale *La Passione secondo noi stessi* che, di fatto, anticipa *La gloria*. Così come ne *L'uomo e la sua morte*, anche *La Passione secondo noi stessi* si rifà esplicitamente al racconto della Passione di Cristo, seppur in senso lato. L'opera teatrale, infatti, inizia la narrazione da prima dell'evento dell'ultima cena, vale a dire dalla salita di Gesù a Gerusalemme, non prendendo quindi in considerazione buona parte dei precedenti avvenimenti presentati dal Nuovo Testamento. Così come *L'uomo e la sua morte* si contraddistingueva per l'originalità

con cui l'autore rileggeva la passione in un contesto contemporaneo, similmente anche *La Passione secondo noi stessi* spicca per la grande originalità con cui Berto mette in scena una Passione a metà tra la riproduzione storica e la rilettura contemporanea, con una scena teatrale letteralmente divisa a metà. L'ambientazione, infatti, prevedeva da una parte una taverna di Gerusalemme ai tempi di Gesù, dall'altra un bar con un'ambientazione moderna, con alti sgabelli e divanetti. L'illuminazione provvede a illuminare ora questa, ora quella parte dell'ambientazione, in cui i due momenti storici sono al tempo stesso contigui e comunicanti, ma anche separati. Il *trait d'union* tra i due momenti viene effettuato da Aser, oste, ma anche barista del nostro tempo, e unico personaggio che può passare da una parte all'altra della scena per comunicare coi personaggi che si trovano nell'una o nell'altra. Gli unici veri personaggi del mondo antico sono Giuda, e più defilato l'apostolo Simone, affiancati da un manipolo di comprimari che aiutano nella narrazione della Passione di Gesù. Nel mondo moderno, invece, si ha una serie di figure "professionali" e non, che vedono, commentano, interpretano l'evento della Passione attraverso il loro punto di vista. Tra questi, oltre a un gruppo di ragazzi e due signore, una "timorata di Dio," l'altra in veste di "bocca di Rosa." È importante rilevare la presenza di un giurista, un sociologo dalle tendenze marxiste, e uno psicanalista freudiano, che analizzeranno gli eventi secondo la propria prospettiva. Da aggiungere, inoltre, che mentre i personaggi del mondo antico non possono vedere quelli del mondo moderno, quelli del mondo moderno vedono e commentano i fatti che accadono nel mondo antico, pur senza comunicare direttamente con i personaggi. Risulta particolarmente interessante l'uso di altoparlanti in scena, "Altoparlante Giovanni, Altoparlante Luca, etc.," che di fatto rappresentano abbastanza

letteralmente dei “microfoni di Dio” e che, agli ordini del *factotum* Aser, citano, secondo necessità, la voce dei Vangeli, alternandosi con la rappresentazione.

Se al titolo, esemplificativo di per sé sugli intenti dell'autore, si aggiunge la rappresentazione scenica della *pièce*, appare abbastanza chiara da parte dell'autore la volontà di avvicinare due momenti storici così lontani, ma per certi versi così vicini, considerato che la ferita del Sessantotto era ancora fresca. Smitizzare la figura di Cristo, e affiancarla provocatoriamente a figure più contemporanee, come quella di Che Guevara o del generale Giap rientrava perfettamente nello scopo di rileggere Gesù come rivoluzionario di ieri, ma anche di oggi, quindi di riattualizzarlo, di renderlo più contemporaneo. Si trattava non solo di smitizzare la figura di Gesù, ma in un certo qual senso anche di strapparla a una lettura esclusivamente e strettamente religiosa. In quest'ottica, particolarmente attualizzante e calzante sembra l'interpretazione del Dottor Binu, il sociologo marxista de *La passione*, che sostiene:

La Palestina pullulava di profeti, maghi, santoni, guaritori, cialtroni, imbrogliatori, truffatori, ognuno dei quali prometteva prossimo l'avvento del regno. Gesù non era né più né meno che uno di loro. Il più astuto, forse. Certo il più colto e preparato. Aveva afferrato certi motivi che si possono collegare alla lotta di classe: insomma, poco è mancato che il marxismo cominciasse diciotto secoli prima di Marx (*La passione secondo noi stessi* 68).

Se da un lato il Dottor Binu coglie l'elemento dirompente e rivoluzionario della figura di Gesù, dall'altro la sua formazione storica ne fa un'inquadratura che, a differenza di altre opere, sottolinea l'impatto che una figura messianica come quella

cristologica ebbe sul tessuto sociale dell'epoca.<sup>48</sup> In questo senso, Berto si avvicina per tematiche ed interessi a quella che è la scrittura rosselliniana che, nel suo voler essere didascalica, cercava di delineare accuratamente il tipo di messia che il popolo ebraico si aspettava, e il tipo di messia che invece Gesù incarnava. Mentre ne *La passione secondo noi stessi* questo elemento è portato avanti esclusivamente dal dottor Binnu, a sostenere le proprie tesi, ne *La gloria* emergerà indipendentemente, e sarà di interesse nel dualismo compenetrante dei due principali attori, Gesù e Giuda Iscariota.

Tornando a *La passione secondo noi stessi*, altrettanto interessante è il punto di vista dello psicanalista, che rifiuta la lettura puramente sociologica e storica del collega marxista, ma che soprattutto rifiuta l'idea che Gesù si sia immolato per puri fini di martirio politico. Nella sua analisi della struttura psicologica di Gesù, lo psicanalista ci rivela incidentalmente alcuni elementi di come lo stesso Berto vedesse questo personaggio. Elementi che si potrà eventualmente mettere a confronto con quelli presentati dal Gesù de *La gloria*, per capire come questi interagiscano tra di loro. In questo senso, è giusto sottolineare che il personaggio Gesù, di fatto, non è presente ne *La passione secondo noi stessi*, almeno non esplicitamente. La sua presenza nell'opera avviene soltanto di riflesso, attraverso la lettura del Nuovo Testamento o attraverso le analisi di altri personaggi. Lo psicanalista, in particolare, si rifà alla sua figura, cercando di definirne i contorni per capire meglio il perché di certe scelte. Nello specifico, per un quadro completo lo psicanalista ritiene opportuno

---

<sup>48</sup> Come nota Olga Lombardi, "il sociologo parte per la sua ricerca intorno alla personalità di Gesù' e al significato della sua predicazione dalle condizioni storico-ambientali in cui Gesù' si trovò a vivere; i fermenti di rivolta da cui la Palestina era percorsa, la miseria, l'oppressione del dominio romano avevano risvegliato l'attesa di quel Messia annunziato dalle Scritture," (89).

risalire all'infanzia di Gesù, che lo porta a incolpare la sua natura di "bastardo" per un mancato sviluppo psichico equilibrato. Conseguenza di questo mancato sviluppo è un'aggressività latente ma progressivamente sempre più esplicita nei confronti dei propri familiari, che eventualmente inizia a scaricarsi non solo verso gli altri, ma eventualmente e soprattutto contro se stesso.<sup>49</sup> Questo, come si avrà modo di vedere, è un elemento importante per quella che è l'interpretazione che Berto dà della crocifissione di Gesù. Secondo lo psicanalista, infatti, è Gesù stesso che, subendo la sua stessa aggressività, di fatto crea volontariamente le condizioni per la propria morte. Tuttavia, continua, Gesù crea queste condizioni per una duplice motivazione; da un lato la necessità di morire era in Gesù dettata dal proprio sviluppo psichico, ma dall'altro era anche da collegarsi a quel senso di colpa che è "parte integrante della sua personalità" (*La passione secondo noi stessi* 85). A conferma della volontarietà di morire da parte di Gesù, si veda la seguente citazione, che recita:

RAGAZZO B: Che fosse lui stesso convinto che da morto serviva più che da vivo. I movimenti di resistenza hanno bisogno di martiri. Lo stesso Che Guevara, in fondo, è andato a cercarsela. E una volta morto è diventato un mito.

---

<sup>49</sup> Interessante l'analisi dello psicanalista, che presenta la famiglia di Gesù quasi sull'orlo di una crisi di nervi, come in effetti Gesù è interpretato. A questo proposito lo psicanalista dice: "La famiglia si presentava con due facce. Una regolare, di perbenismo piccolo borghese diremmo noi: per la comunità di Nazareth l'artigiano Giuseppe, uomo giusto e di nobile stirpe, era il padre del bambino. Ma la facciata interna è diversa: Giuseppe sa di non essere il padre, soggiace a certe suggestioni onirico-religiose che lo inducono ad abbozzare, ma non può fare a meno di rimanere frustrato [...] E Gesù? A un bambino certe cose non sfuggono, non potrebbe, facciamo un'altra ipotesi, aver nutrito l'aspirazione inconscia a sostituirsi al padre troppo debole nei rapporti con la madre?" (*La passione secondo noi stessi* 67)



DOTTOR JACOB: In effetti, c'è una forte componente di volontarietà nella morte di Cristo, ma più che a motivi politici io mi rifarei a motivi psicologici.

PROFESSOR AMEL: Vorreste insinuare che la morte di Gesù, l'uccisione più ingiusta che la storia ricordi, sarebbe in fondo un suicidio?

Questo costituisce la conferma di quanto l'autore aveva già dichiarato precedentemente in un articolo su *Il resto del Carlino*, nel quale sottolinea la componente di volontarietà nella crocifissione di Gesù, fortemente voluta dallo stesso, e che di fatto è possibile annoverare come un suicidio.<sup>50</sup> Quest'informazione è importante, perché ci aiuta a completare il profilo del personaggio cristologico di Berto, un profilo che verrà poi mantenuto anche ne *La gloria*. A questo proposito, è interessante osservare il *fil rouge* che unisce le morti dei suoi primi romanzi alle morti delle sue ultime produzioni artistiche, tra cui *La gloria*, come osservato da Alessandro Vettori, che dice:

si è di fronte ad un'iniziale fase di morte ricercata attraverso il suicidio (*Il cielo è rosso*) o di disperata e incontrollata fuga verso di essa (*Il brigante*, *Le opere di Dio*), separata e distinta da una conclusiva fase di non-ribellione alla morte (*L'uomo e la sua morte*, *La Passione secondo noi stessi*, *La gloria*), che secondo i parametri bertiani corrisponde in tutto ad una forma di suicidio (*Predestinazione* 331).

È un pezzo importante del *puzzle*, che si dovrà per forza di cose incastrare con l'elemento rappresentato da Giuda, personaggio non secondario, ma assolutamente principale nell'immaginario bertiano ne *La passione secondo noi stessi*, e ancora di più ne *La gloria*. A questa informazione se ne deve aggiungere un'altra, anche questa fondamentale per capire meglio il personaggio cristologico di Berto tra *La passione*

---

<sup>50</sup> Berto, Giuseppe. *Denari di Giuda*. "Il resto del Carlino," 4 dicembre 1966.

*secondo noi stessi* e *La gloria*, ed anche questa condivisa dallo psicanalista, che fa presente come elemento inevitabile e integrante della personalità di Gesù sia il senso di colpa.<sup>51</sup> Quello del senso di colpa è un elemento molto frequente nell'opera di Berto, e che non casualmente unisce il personaggio Gesù al personaggio Giuda, sia ne *La passione secondo noi stessi*, che in *La gloria*, quasi a fare di questi due personaggi un tutt'uno, un *tao* dove un elemento deve per forza di cose abbracciare l'altro, senza potersi altrimenti integrare. Questo è meno evidente ne *La passione secondo noi stessi* dove, non essendo Gesù tra i personaggi della *pièce*, risulta meno esplicita l'integrazione con Giuda, che infatti sembra portare sulla proprie spalle tutto il peso del tradimento, portandolo in scena in modo lacerato e senza riuscire a darsi pace.

È possibile iniziare a percepire come *La passione secondo noi stessi* sia una sorta di precedente, di nucleo non ancora del tutto esplorato di quello che invece verrà sviluppato interamente ne *La gloria*. Come si sarà capito, fondamentale è il

---

<sup>51</sup> Opportuno e interessante l'elemento intertestuale rappresentato da Albert Camus, che si pone come punto di contatto chiaro ed esplicito tra la figura cristologica de *La gloria* e quella, seppur non esplicita, de *La passione secondo noi stessi*. Berto, infatti, si rifà in entrambe le proprie opere a *La caduta* di Camus: "cercando la ragione della terribile agonia che Gesù volle per sé," lo scrittore francese afferma: "La vera ragione è che lui sapeva di non essere completamente innocente" (Lombardi 94). La tesi è che Gesù si assumeva la responsabilità per la strage degli innocenti, pertanto si sentiva in obbligo di doversi redimere di questa colpa. Una teoria che, seppur non così esplicitamente, sembra affiorare anche ne *La buona novella* di De André, come si può notare dalle prime tre stanze di *Via della croce*, che recitano: "Poterti smembrare coi denti e le mani / sapere i tuoi occhi bevuti dai cani / di morire in croce puoi essere grato / a un brav'uomo di nome Pilato / Ben più della morte che oggi ti vuole / t'uccide il veleno di queste parole / le voci dei padri di quei neonati / da Erode per te trucidati / Nel lugubre scherno degli abiti nuovi / misurano a gocce il dolore che provi / trent'anni hanno atteso col fegato in mano / i rantoli d'un ciarlatano."

rapporto, la relazione che si instaura tra Gesù e Giuda. Ne *La passione* non esiste un punto di vista principe sullo svolgimento dei fatti, ma anzi, la prospettiva cambia volutamente, quella del giurista, quella di Giuda, quella dei giovani, etc. Ne *La gloria*, invece, la prospettiva è affidata interamente a Giuda, il traditore per antonomasia, cristallizzato nel suo ruolo dai secoli di storia. Chi mai avrebbe avuto il coraggio di dare una voce, un pensiero, una coscienza, al più grande traditore conosciuto dalla Storia? È facile capire come una novità del genere si presentasse come dirompente. Se è vero che gli anni Sessanta e Settanta hanno visto una particolare fortuna nel rileggere questa figura storica, è altrettanto vero che Berto è l'unico che "osa" dare a Giuda una voce con cui esprimere i propri pensieri, le proprie emozioni, la propria visione e interpretazione della figura di Gesù, e a quanto ci risulta è anche l'unico autore a farlo, come osserva anche Francesco Ciabattini in *Thirty Years Later*, quando dice: "*La gloria*, released in 1978 just months before the author's death, is the only book that treats the theme of Judas' relationship with Jesus, his betrayal, and his subsequent damnation in depth" (82).<sup>52</sup>

Il punto di contatto tra *La passione* e *La gloria*, e il successivo sviluppo del punto di vista di Giuda, è rappresentato dalla figura imprescindibile di questo personaggio che non solo ne *La gloria* riceve lo *status* di protagonista, ma che di fatto rappresenta un elemento assolutamente imprescindibile affinché la missione di Gesù possa avere successo. Questo ne *La passione* è chiarito dallo stesso Giuda, il quale

---

<sup>52</sup> Molto opportuna anche un'altra osservazione di Francesco Ciabattini, che aggiunge: "Lorenzo Valla wrote, 'if God foresees that Judas will be a traitor, it is impossible for him not to become a traitor, that is, it is necessary for Judas to betray, unless - which should be far from us - we assume God to lack providence.' From this Renaissance *querelle* our age has drawn inspiration to reassess the role of Judas Iscariot in relation to the death of Jesus" (82).

dice: “Il messia ha da essere il messia, ha da avere la sua glorificazione di sangue secondo le scritture. E secondo le scritture qualcuno aveva da tradire. E ha comandato me” (*La passione secondo noi stessi* 110). La presenza e il tradimento di Giuda, quindi, non sono semplicemente accessori, ma anche strumentali alla figura e al compimento della missione cristologica. Una funzione, questa di Giuda, la cui importanza sembra rifarsi alla tanto paradossale quanto suggestiva interpretazione di Borges, con il suo *Tres versiones de Judas*. La lettura di Borges sembra davvero complementare all’operazione di Berto, ed essere a conoscenza dei contenuti di questa rafforza in un certo senso la tesi di Berto che vede Giuda come figura consapevole e necessaria alla missione cristologica. Borges, creando un teologo svedese fittizio, dal nome di Nils Runeberg, elabora tre teorie su Giuda, contenute nei tre titoli, altrettanto fittizi, di *Kristus och Judas*, nella sua prima e nella sua edizione rivista, e di *Den hemlige Frälsaren*.

*Kristus och Judas* serve allo scrittore argentino per poggiare la pietra angolare su cui si poggerà tutto il suo impianto concettuale che ruota intorno alla figura di Giuda. L’idea di partenza e fondante parte proprio dalla tesi opposta a quella di Giuda come elemento imprescindibile, secondo cui il tradimento di Giuda in realtà è del tutto inutile ai fini dell’arresto di Gesù. “In order to identify a teacher who preached every day in the synagogue and worked miracles in the plain sight of thousands of people,” dice Borges, “there was no need of betrayal by one of the teacher’s own apostles [...] Judas’ betrayal was not a random act, but predetermined, with its own mysterious place in the economy of redemption” (Borges 164).<sup>53</sup> La

---

<sup>53</sup> È opportuno riportare la citazione per intero, che prosegue: “To assume an error in the scriptures is intolerable, but it is no less intolerable to assume that a random act intruded into the most precious event in the history of the world” (Borges 164).

convinzione di Runeberg è che alle forme terrestri corrispondano specularmente delle forme celesti, pertanto che Giuda sia il riflesso di Gesù; da questa conclusione deriva la morte di Giuda, volontaria perché autoimposta dallo stesso, e in più enfatica, per fare da contraltare al tremendo sacrificio di Gesù. Si ricordi come, secondo Berto, anche quella di Gesù è volontaria, addirittura da potersi considerare un suicidio, così da offrire letteralmente l'immagine di Gesù e quella di Giuda come davanti a uno specchio. Nella seconda versione di *Kristus och Judas*, per rispondere a una serie di confutazioni, Runeberg, tra le altre, insiste sul motivo della specularità, facendo un passo ulteriore e forse ancora più estremo nella sua visione di Giuda.<sup>54</sup> Se, infatti, Giuda è il contraltare terreno di Gesù, questi, pur mantenendo una simile forza d'animo di quella del messia, non la applica sul terreno della carne, ma sul terreno dello spirito. Se quindi, da un lato Gesù predica quell'ascetismo e quegli ideali per un mondo più giusto, dall'altro Giuda rinuncia alla gloria e all'onore in nome di questi ideali, mortificandoli, perché necessario. Borges dice: "Nils Runeberg proposed a motive at the opposite extreme: a hyperbolic, even limitless asceticism. The ascetic, *ad majorem Dei gloriam*, debates and mortifies the flesh; Judas debased and mortified the spirit. He renounced honor, goodness, peace, the kingdom of heaven, as other, less heroically, renounce pleasure" (166). Nella terza e finale versione di

---

<sup>54</sup> Le altre considerazioni con le quali Runeberg si difende principalmente sono due, ma si veda la citazione, che recita: "Jesus, who could call upon the considerable resources that Omnipotence can offer, had no need of a man to carry out His plan for the redemption of all mankind [...] We know, Runeberg said, that he was one of the apostles, one of those chosen to herald the kingdom of heaven, to heal the sick, cleans the lepers, raise the dead, and cast out demons (Matthew 10:7-8, Luke 9:1). The acts of a man thus singled out by the Redeemer merit the most sympathetic interpretation we can give them" (165).

Giuda, *Den hemlige Frälsaren*, Borges-Runeberg fa un ulteriore passo avanti in questa paradossale progressione, in cui Giuda va addirittura oltre l'essere semplicemente uno strumento di Gesù. Giuda, secondo questo gioco fittizio di Borges, non è funzionale alla missione del messia, è egli stesso il messia. Secondo Runeberg, Dio si è fatto uomo, e si è fatto totalmente uomo. Se è un uomo capace di sentire la fame, la sete, la paura, allora è anche uomo capace di peccare: definire l'uomo umano e impeccabile significherebbe cadere in contraddizione. Dice Borges:

God was made totally man, but man to the point of iniquity, man to the point of reprobation and the Abyss. In order to save us, He could have chosen *any* of the lives that weave the confused web of history: He could have been Alexander or Pythagoras or Rurik or Jesus; he chose an abject existence: He was Judas [...] [Runeberg] added to the concept of the Son, which might have been thought long spent, the complexities of misery and evil (166-167).

Non ci è dato sapere cosa Berto veramente pensasse di Giuda, se fosse uno strumento o il salvatore egli stesso, ma è verosimile pensare che nella sua ricerca teologica legata alle scritture de *La passione secondo noi stessi* e de *La gloria*, così ricche di richiami intertestuali, si pensi a Reich, Engels, Camus, sia presente anche questa paradossale, ma intrigante finzione di Borges. Ciò che sappiamo è che Berto, similmente a questi autori appena citati, fosse profondamente interessato alla figura di Gesù e, contigualmente, alla figura di Giuda, nel tentativo di capire quale fu il suo vero significato nell' "economia della redenzione" (*Berto: la sua opera, il suo tempo* 216).

Questo interesse, come visto, emerge fin dalle prime opere della produzione bertiana, con un progressivo e costante inquadramento verso queste due figure, un interesse che eventualmente sfocia nella rappresentazione teatrale de *La passione*

*secondo noi stessi*, una riscrittura teatrale, e infine ne *La gloria*, una esplicita e voluta riscrittura del vangelo attraverso gli occhi di Giuda. È difficile, e forse inopportuno, incontrare un solo motivo che spinse Berto in questa rilettura del vangelo, al di là dell'interesse personale. È possibile indicare una serie di possibili motivazioni, senza la pretesa di identificare un unico scopo principale, che forse non è neppure presente in maniera così esclusiva e schiacciante rispetto ad altri. Uno dei *leitmotiv* che spingono l'autore sembra essere di natura politica, il che è lo stesso Berto a dircelo, quando risponde a una domanda di Giulia Massari: “*Ma che senso ha, oggi, parlare di Cristo e di Giuda?* Io racconto una storia di duemila anni fa con i problemi di oggi. Cristo è l'unica forza che si contrappone al marxismo, è la civiltà occidentale contro quell'altra civiltà. Perciò bisogna modernizzare Gesù [...] Il mio [Gesù] è un nevrotico, e anche Giuda, che lo ama e lo segue, è un nevrotico” (5). Un pensiero che ci riporta alla tesi di questa dissertazione, con Berto che, a distanza di decenni, fa proprio il pensiero di Giovanni Papini in *Storia di Cristo*, quando dice: “Every age must re-write its own gospel [...]. The old gospels must be re-translated [...] to represent with new words, with references to things now happening” (Giovanni Papini, *Life of Christ* [New York: Blue Ribbon Books, 1923] 6-7). Ad ogni modo, è opportuno riportare alla memoria le parole di Lanapoppi, nelle pagine iniziali di questo capitolo, che ci rammentano come Berto non fosse scrittore dalle categorie ideologiche troppo rigide o definite e definitive. All'interno della già menzionata intervista con Giulia Massari, Berto già ci fornisce un'ulteriore chiave di lettura della sua *gloria*. Cristo e Giuda, nella lettura modernizzante di Berto, sono dei nevrotici, esattamente come lui stesso, che non a caso scrive *La gloria* attraverso gli occhi di Giuda, ma al tempo stesso in prima persona, in modo non solo da immedesimarsi nel personaggio, ma anche per sottolineare questa sua identificazione, come egli stesso

dichiara, aggiungendo “il libro è stato prima di tutto utile a me” (Massari 5).<sup>55</sup> Questa identificazione tra “l’autore e l’eroe”, per dirla con Lukacs, ci indirizza verso un altro *motif* fortemente sottolineato dalla critica bertiana, che rivede la figura dell’autore non solo nel personaggio di Giuda, ma anche nel titolo, *La gloria*. Facendo un contrasto con l’inglese, Heiney osserva come la parola gloria in italiano abbia una chiara connotazione di onore e fama (240). Una gloria civile, personale e letteraria, che secondo Fontanella rappresenta una costante nella vita di Berto, e che quindi rappresenta in questo caso il suo testamento letterario e il suo ultimo tentativo di raggiungere le vette che desiderava, quella che Heiney definisce “The final glory.” Al tempo stesso però, da idealista qual era, Berto vedeva la vita come una missione con un obiettivo al di fuori di se stesso, fortemente consacrata a degli ideali al limite dell’autolesionismo, o per meglio dire del martirio. Un elemento, quello del martirio, che come si è avuto modo di vedere è di lunga data, basti pensare alle già rammentate morti suicide dei primi romanzi bertiani come *Il cielo è rosso* e *Il bandito*. In quest’ottica di auto-identificazione è quindi necessario rilevare l’insistenza sulla

---

<sup>55</sup> Questa identificazione così forte tra l’autore e il protagonista sembra aggiungere un ulteriore elemento di vicinanza tra Berto e Papini, anche se in realtà i due sembrano relazionarsi in maniera antireciproca. Se, infatti, il futurista fiorentino col suo *Uomo finito* tende ad identificarsi nel Cristo, o meglio ancora nell’anti-cristo, Berto si identifica nella sua indegna controparte. Tuttavia non si tratta solo di un paragone tra protagonisti, ma anche di una anti-reciprocità in termini filosofici; se da un lato, infatti, il Papini de *L’uomo finito* fa suo il concetto di “Dio è morto,” dall’altro Berto fa sua l’idea di “La morte è Dio.” Dice infatti l’autore, citato da Porzio, “Penso che il più grosso problema che l’uomo affronta venendo al mondo, non è quello di vivere, ma quello di morire [...] La morte intesa anche in senso religioso [...] Saul Bellow si chiede [...] quale sia la filosofia della nostra generazione; e risponde che non sta nell’affermazione Dio è morto, traguardo sorpassato da tempo, ma nella seguente: la morte è dio. Ecco, io credo di essere in tale corrente di pensiero” (216).



crocifissione di Gesù come suicidio, quasi a voler rendere ancora più forte l'elemento razionale della scelta e del martirio da parte di questi. Similmente, la rilettura del personaggio di Giuda come elemento imprescindibile alla missione di Gesù, se letta attraverso la lente dell'identificazione tra questi e l'autore sembra quasi prendere una diversa sfumatura. Sembra quasi come se l'autore non avesse avuto il coraggio di allinearsi alla figura di Gesù, ma al tempo stesso abbia voluto cercare di definirsi elemento necessario, seppur proveniente dal basso. In questo senso si legga la citazione di Striuli, che in una lettura psicoanalitica de *La gloria*, dice:

the figure of Christ becomes the objective correlative of Berto's search for identity and transcendental truth [...] it is also a metaphor for his dialectics of self, his image of self torn between opposites, the worthy self and the other despised, the split image of the human archetype (*Thirty years later* 63).

Nonostante la prospettiva predominante di Giuda renda *La gloria* una sorta di “vangelo secondo Giuda,” è importante notare che, così come per *La passione secondo noi stessi*, Berto usa una miscela di tutti e quattro i vangeli, forse con una leggera predisposizione verso il vangelo di Giovanni, come sottolinea Striuli (306)<sup>56</sup>. L'*incipit* dell'opera, tratto da Giobbe, “Vuoi tu annullare il mio giudizio? Incolpare me per giustificare te stesso?” sembra rientrare perfettamente in quella che è la visione di Berto sul dualismo tra i due protagonisti dell'opera, Gesù e Giuda.

---

<sup>56</sup> In *Giuseppe Berto: Thirty Years Later*, Francesco Ciabattoni osserva, opportunamente, come la pubblicazione del 2006 di quello che fu definito il vangelo secondo Giuda in realtà non si trattasse di un vangelo secondo, ma su Giuda, sottolineando ulteriormente l'elemento innovativo e creativo di Berto. Dice Ciabattoni: “Even the Gospel of Judas, discovered in the 1970s but published only in 2006, is not - as its editor points out - the gospel according to Judas; it is not an account told by Judas himself, but an account about Judas” (84).

Il primo capitolo prepara il contesto della narrazione, seguendo un profilo storicistico che, come anticipato, sembra appaiare *La gloria* con *Il messia* di Rossellini. In particolare, è opportuno sottolineare come l'accento dell'autore venga posto sul carattere che doveva avere il messia che il popolo ebraico si aspettava. Così come in Rossellini, anche Berto sembra lasciare intendere la discrepanza tra una figura messianica carismatica e rivoluzionaria, e quella voluta, poi disattesa, di un condottiero sì, carismatico, ma soprattutto forte, intraprendente, e pronto ad imbracciare le armi per la liberazione del proprio popolo dall'impero romano: "uno che con grida di guerra mettesse sotto il dominio d'Israele tutte le altre nazioni della terra, a cominciare da Roma, si capisce" (*La gloria* 11).

Il narratore è Giuda fin dal primissimo capitolo, come si vede da alcune citazioni, "Mai in nessun momento della nostra dura storia," o "Gli zeloti invece [...] dicevano [...] prossimo il suo sterminio di chi ci opprimeva e scherniva," (*La gloria* 9, 10) anche se in realtà il protagonista si presenta esplicitamente solamente con l'*incipit* del terzo capitolo. Con "Io, Giuda Iscariota," il protagonista e narratore della vicenda si introduce con una formula abbastanza classica della narrazione in prima persona, con una sfumatura quasi autobiografica. Questo personaggio non perde tempo, e si definisce immediatamente come figlio di mercante, zelote, istruito, osservante delle norme, giovane, impaziente, e politicamente coinvolto: "legato agli zeloti per cospirazione e fuggito dalla città santa per scampare alla croce, percorrevo le terre d'Israele ansioso che l'Eterno Adonai si manifestasse" (13). Un coinvolgimento chiaro e netto, che irrobustisce la contestualizzazione storica delle prime pagine, e richiede apertamente la venuta di un messia munito di carro e spada, pronto a lanciare l'attacco verso la libertà, la verità e la giustizia. La brama di gloria di Giuda definita poco dopo completa in una pagina, una delle prime, il ritratto di

questo personaggio bertiano. Dice Giuda: “M’interrogavo, interrogando l’Eterno, e l’Eterno tacendo, dovevo concedere ch’io trovassi una sorta di gloria in tutto il mio pensare, forse perversa. Orgogliose privazioni, ardite preghiere, nutrivano sconfinite ambizioni” (13). I primi capitoli scivolano via attraverso la disposizione dello scenario e attraverso la caratterizzazione del personaggio Giuda, sottolineando, tra gli altri elementi, quello dell’impazienza, che ricorre più volte. Come Berto stesso ha sottolineato, la figura di Giuda viene scarsamente tratteggiata nei vangeli, pertanto queste prime pagine sono interamente a cura dell’inventiva dell’autore.<sup>57</sup> Il primo riferimento esplicito al tessuto narrativo evangelico arriva con il settimo capitolo, dove l’autore si aggancia alla storia introducendo il lettore a Giovanni Battista. L’incontro tra Giuda e Giovanni Battista è cruciale per il lettore, perché ne trae una duplice informazione, infatti, da un lato questi riceve ulteriore conferma sul tipo di messia che Giuda si aspetta, commentando come il braccio del battista non avrebbe certo retto una spada contro Roma. Dall’altro, però, il lettore inizia a capire che lo stesso Giuda ha delle qualità fuori dall’ordinario, visto che riesce a percepire il battista come un tramite, lo strumento di qualcun’altro più grande di lui, e lì solo per svolgere una parte che ha quasi interamente svolto, con uno sguardo allucinato che parte “da più lontano di lui e arrivava più lontano di noi” (*La gloria* 18). Ciò che veramente colpisce il lettore, tuttavia, e che sicuramente eleva Giuda a un grado superiore rispetto al comune essere umano, è la sua capacità di leggere non solo la morte imminente di Giovanni Battista, ma anche di prevedere la sua stessa fine. Dice Giuda: “Gliela vidi, quando arrivai vicino: un segno rosso intorno al collo. E

---

<sup>57</sup> Intervistato da Giulia Massari, Berto dichiara: “ Giuda nei vangeli quasi non esiste. C’è qualche accenno in Giovanni. Io l’ho dovuto inventare. Ho preso dei pezzetti qua e là e li ho incollati insieme. Né c’è molto in letteratura [...] invece, mi ha aiutato la pittura” (Massari 5).

rabbrividdi, per lui e anche per me, poiché anch'io avevo un segno intorno al collo, non così rosso tuttavia, né così imminente. Il mio talvolta s'attenuava fino a sparire, forse cambiando un destino che poteva anche cambiare" (*La gloria* 18). Il Battista dal canto suo riconosce Giuda tra la folla, scuotendolo col suo sguardo nel profondo, confermandone i presentimenti, e implicitamente riconoscendone il ruolo e l'importanza, funzionale ai fini della storia di Gesù. La fabula prosegue coerente con le orme già tracciate dal vangelo di Giovanni, pertanto, a breve segue l'arrivo di Gesù a farsi battezzare da Giovanni, dove Giuda vede per la prima volta "l'unto," che inizierà a seguire silenziosamente, fino all'incontro vero e proprio, a seguito dell'episodio delle tentazioni nel deserto. Un incontro che alterna i vangeli di Luca e Matteo alla fantasia di Berto che, ricamando sulle sacre scritture, inscena un dialogo tra Gesù e Giuda, riconoscendo forse per la prima volta nel testo l'importanza imprescindibile di entrambi, l'uno per l'altro, e non la supremazia esclusiva di Gesù come personaggio protagonista. Giuda, unitosi al gruppo dei discepoli durante l'assenza del messia perché questi era nel deserto, ma rimasto solo nell'attesa del ritorno di questi, al suo arrivo dice: " 'se ne sono andati, da giorni ormai.' Disse: 'Mi capiterà ancora: è un'amarezza alla quale conviene ch'io faccia l'abitudine.'" Gli dissi: 'se cerchi seguaci, io ti seguirò. Come vedi, io solo t'ho aspettato, e tu non mi avevi chiamato'" (*La gloria* 43). Il coinvolgimento di Giuda è entusiasta, totale, convinto, non nella fede, non nel cuore, almeno non con certezza, come sottolinea più volte nel testo, ma certamente nella mente. È il coinvolgimento di chi vuole credere e di chi vuole darsi anima e corpo per una missione più grande di sé stesso, una missione simile a quelle dei primi personaggi bertiani, una missione che esula la gloria personale, ma che al tempo stesso vi si sovrappone. È evidente, fin da questo primo incontro tra Giuda e Gesù, che il loro dualismo si contrappone sull'asse dell'afflato

vitale. Gesù e la sua missione rappresentano la vita, mentre Giuda dal canto suo simboleggia la morte, così come la sua impiccagione, che contrappone simbolicamente l'albero della morte all'albero della vita rappresentato dalla croce. A questo proposito, si veda il dialogo che prosegue tra Giuda e Gesù, al loro primo incontro di ritorno dalle tentazioni del deserto, che recita: “-‘il mio braccio sa reggere una spada e il mio animo è ardito. Per un re combatterò fino alla morte.’ –‘Non immagini quale croce sarai chiamato a portare. Quando avrò bisogno di morte, lo dirò’,” (*La gloria* 44).

Il rapporto tra Giuda e Gesù continua per tutto il libro lungo un binario di odio ed amore, dove l'uno odia, ma al tempo stesso ha bisogno dell'altro, in un dualismo in cui i due personaggi si compenetrano perfettamente, quasi come a comporre il simbolo del *tao*. Da un lato di questo *tao* c'è Giuda, il traditore per antonomasia, che nel vangelo di Berto si presenta come il primo dei dodici apostoli, unico ad aspettare Gesù al ritorno dal deserto, come visto poc'anzi. Un traditore necessario, il primo degli apostoli, che attraverso le parole de *La gloria* ribalta la parabola de “gli ultimi saranno i primi,” diventando da primo, ultimo, anzi, l'ultimo per antonomasia, l'effigie del traditore, colui che si vende per trenta denari. Al tempo stesso, tuttavia, colui che si dona, o crede di donarsi, anima e corpo al messia venuto a correggere la traiettoria della storia, per amore, gloria, dedizione.<sup>58</sup> Dall'altro lato Gesù, colui venuto per sacrificarsi, per trovare il martirio e lavare il peccato del primo uomo, colui che ha uno sguardo di dolcezza, una parola di pace e amore per tutti, tranne che

---

<sup>58</sup> Esemplificativo il passaggio de *La gloria* sull'eccezionale dedizione di Giuda per la riuscita della missione di Gesù. Dice Giuda: “io, dunque, dei dodici di cui tanto s'è parlato, e si parla, fui il primo. Vero è che non fosti Tu a chiamarmi, con parola o sguardo o cenno, bensì io ad offrirmi, tra incertezza e passione [...] invero non era da tutti fare ciò che a me avresti chiesto di fare” (46).

per Giuda. Quello che Berto sembra suggerire è che anche nel buono c'è un pizzico di malvagio, così come nel male c'è un pizzico di bontà.<sup>59</sup> Se è vero, come si avrà modo di vedere, che il Gesù di Berto è comunque un personaggio duro, simile per certi versi al cristo pasoliniano, è altrettanto vero che questa sua severità, per quanto durevole e consistente, viene a tratti interrotta, non solo nei confronti degli altri apostoli, ma anche nei confronti di Giuda stesso, denotando un rapporto chiaramente conflittuale: “ogni mattina, al momento di ripartire, quando un po’ di proposito, io mi mostravo incerto, quasi esitante se proseguire con loro o no, c'era un attimo in cui il suo sguardo mi chiedeva di seguirlo, e lo seguivo, in obbedienza, rimpiangendo nel mio cuore il tempo in cui ero io solo a seguirlo [...] alcuni passi indietro, forse non intimo, ma oscuramente necessario” (*La gloria* 58).

Questo dualismo, a tratti conflittuale, non avviene solamente tra Gesù e Giuda, ma anche tra Giuda e gli altri apostoli, con Giovanni in particolare, ma anche con Pietro e gli altri, certo non esenti dalle critiche del protagonista de *La gloria*, critiche talvolta forse troppo petulanti e sintomo di gelosia per una mancata attenzione da parte del messia. La prospettiva di Giuda narratore, tuttavia, lascia il lettore con una serie di impressioni e scorci assolutamente interessanti e inusuali rispetto agli angoli di lettura al quale è usualmente abituato, sia sugli apostoli che sullo stesso Gesù. Se da un lato, infatti, troviamo un Giuda figlio di mercante, zelote, istruito, in modo diametralmente opposto all'altro lato dello spettro troviamo gli altri apostoli che sono caratterizzati per la propria faciloneria e ignoranza, mancanti di quell'altezza morale che Giuda ritiene di avere. Dice Giuda: “Ero diverso, non avevo patito povertà se non per averlo voluto, conoscevo la legge e le scritture, mentre essi

---

<sup>59</sup> A questo proposito, si veda la seguente citazione, da *La gloria*: “Non è possibile che la tenebra sia soltanto tenebra – né forse la luce soltanto luce” (31).

erano rozzi e ignoranti, ad eccezione di Giovanni, forse, bello ed elevato dalla sua ambizione” (49). Questo dualismo con Giovanni e Pietro emerge a più riprese e, in un certo senso, aiuta Berto a fare proprie le tesi che abbiamo visto di Borges, sottolineando così, attraverso una lettura soggettiva delle scritture, l'importanza di Giuda. A proposito di Giovanni, infatti, Giuda sottolinea come questi in generale nel proprio racconto evangelico. Anche in questo caso, tuttavia, Berto sottolinea come l'ultimo, Giuda, fosse in realtà il primo, e come i primi, come ad esempio Pietro, fossero gli ultimi ai fini dell'adempimento della profezia delle scritture. Dice Berto:

dopo che tu denunciasti che qualcuno avrebbe tradito, sorse tra loro una disputa su chi dovesse essere considerato il maggiore. Doveva essere Pietro, naturalmente: capiva meno di tutti [...] E Pietro: ‘Signore, perché non posso seguirti adesso? Con te sono pronto ad affrontare anche la prigione o la morte.’ Era pronto alla menzogna: quella stessa notte, di fronte a dei servi, tre volte avrebbe negato di conoscerti. [...] Io, nella tua mente, ero sempre il primo (159-160).

Nella cornice dei personaggi de *La gloria*, quindi, si ha da un lato Giuda in opposizione agli apostoli, dall'altro Giuda in dualismo con Gesù, un dualismo che, quando non è apertamente conflittuale, risulta quantomeno difficile. Del resto, non potrebbe essere diversamente, se si considera che il messia tratteggiato da Berto non sembra certo un personaggio dalla personalità affabile e aperta, ma piuttosto dalla personalità dura e di non facile accesso. “Duro e dolce,” lo definisce Giuda, un groviglio di contraddizioni: “oscuro e limpido,” “rispettoso e ribelle,” “esibizionista e riservato” (59). Un Gesù, secondo Berto, diviso a metà, spaccato in due, tirato come una veste da una parte e dall'altra; dall'una per essere il figlio di Dio, dall'altra per dover pagare col sangue la propria missione, quello stesso sangue che avevano già pagato gli innocenti uccisi da Erode al momento della sua nascita, caratterizzata fin

da subito dalla violenza. Un Gesù che parla per parabole, incurante di essere capito fino in fondo, e che aderisce rigidamente e senza compromessi all'idea del "chi abbia orecchie da intendere intenda." Un personaggio la cui incomunicabilità non è soltanto l'effetto collaterale di una personalità complicata, ma una vera e propria scelta del proprio rapportarsi con l'esterno. Un Gesù consapevole della propria figura, della propria altezza e della propria missione; un Gesù arrogante, come dimostra con la sua risposta alla madre Maria, quando ancora è un ragazzino.<sup>60</sup> Un messia duro, severo, simile in questo senso al Cristo pasoliniano, per il proprio essere coerente, ma anche per la propria incapacità di accettare soluzioni intermedie, come pare Berto voglia dimostrare, suggerendo la morte sulla croce qualcosa di personalmente cercato e trovato. Se il Gesù di Pasolini è esemplificato dalla citazione evangelica di Matteo "Non pensate che io sia venuto a metter pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada", quello di Berto non è da meno, esemplificato da "prendo quel che non ho messo, e mieto quel che non ho seminato," (*La gloria* 46) e dalla parabola dei talenti, una delle poche riportate integralmente ne *La gloria*. Un Gesù anche fisicamente in contrasto con la figura di Giuda, quest'ultimo dalla barba folta e nera, figlio di mercanti, ricco e istruito, alto e forte, ma profondamente insicuro. Dall'altra un Gesù figlio di gente semplice, fisicamente simile a quello dei santini in voga in quel periodo in Italia, esile, dai lineamenti quasi femminili, con barba e capelli biondi ed occhi azzurri. L'esatto contrario di Giuda, anche caratterialmente; apparentemente pacato, docile ed affabile, ma in realtà caratterizzato da una personalità misantropica, e da una volontà ferma e testarda. Non per questo un personaggio piatto, secondo la

---

<sup>60</sup> Scrive Berto: " 'Figlio mio perché ci hai fatto questo?' [...] A questa osservazione - umile, a pensarci bene, e d'altra parte una delle virtù della vergine madre era appunto l'umiltà - Tu, ragazzo, rispondesti con arroganza" (37).



definizione di E.M. Foster, ma piuttosto un personaggio a tutto tondo, che presenta cioè una verve non convenzionale e non prevedibile, con una serie di tratti che anziché andare coerentemente in una direzione sono in contraddizione tra loro. È lo stesso Giuda a dirlo esplicitamente, quando lo dice “esibizionista e riservato - eccitavi le folle ad ammirarti, a spasimare per te, e poi di colpo sparivi [...] rispettoso della legge e insieme ribelle” (*La gloria* 59), così come “Ti amavo...nella tua incertezza e paura come nella risolutezza e coraggio, nella tua mansuetudine e nella tua collera, nella tua tenace tristezza e nei brevi sorrisi, e più nei tuoi deliri di grandezza, ti amavo” (*La gloria* 65). A questo si aggiunga il dualismo con Giuda, ma con tutti gli apostoli in generale, che lo vede al tempo stesso dolce ed affabile, ma anche duro e collerico.

Il Gesù di Berto parla sempre a voce bassa, ed è caratterizzato per una bellezza, ma soprattutto per una regalità fuori della norma. Regale è l’aggettivo sicuramente più speso da Berto per il suo Gesù, che esce a testa alta anche dalle situazioni più difficili, misere e imbarazzanti, attraverso la quale l’autore introduce anche l’ambigua natura terrena o divina di questo messia in terra: “Portavi una veste quale può portarla, ad esempio, un artigiano, e non avevi monili od ornamenti di sorta, ma ti si vedeva addosso - a te, alla tua bellezza - una qualità regale che non tutti i re possiedono: la maestà, della quale e' incerto se sia cosa terrena o divina” (*La gloria* 26).<sup>61</sup> È un Gesù semplice, lavoratore, ma la cui verve proletaria e artigiana in

---

<sup>61</sup> Molti altri esempi di questa regalità fuori dal comune possono essere rintracciati lungo il corso dell’opera, eccone alcuni: “Il Rabbi arrivò a mezzogiorno, dopo il quarantesimo giorno, lo sguardo acceso come per febbre, ma la sua maestà intatta, e non più magro né più debole di quand’era partito” (*La gloria* 42-43) o “Anche il gesto di portarsi il cibo alla bocca, e il masticare, era regale in lui. Nemmeno pensava al sapore del cibo” (*La gloria* 43), o ancora “e così veniva assumendo sempre

realità non è particolarmente sottolineata da Berto, come ad esempio invece fa Rossellini ne *Il messia*. Il piantare e segare assi del Gesù bertiano non è esercizio di umiltà e appiattimento verso il basso, ma piuttosto quasi un passaggio necessario e direttamente proporzionale alla crescita spirituale, culturale e soprattutto carismatica di questo personaggio. Non a caso, appena possibile questo Gesù si allontana dal rapporto con il popolo, con la gente, si apparta per meditare o pregare da solo sempre più spesso, e in modo simile al Gesù di Pasolini sviluppa un rapporto misantropico anche con i propri stessi discepoli che, per quanto possibile, tiene a distanza.

Seguendo le categorie aristoteliche riesumate da Frye, è verosimile considerare questa *imago christi* bertiana come una figura superiore come tipo sia agli altri uomini che al loro ambiente. Frye sottolinea come nelle opere di invenzione “l'intreccio consiste in qualcosa fatto da qualcuno. Il qualcuno, se persona, è l'eroe ed il qualcosa che egli fa o non fa è ciò che egli può fare o potrebbe aver fatto” (Frye 45). Nel caso de *La gloria* è evidente come la figura cristologica sia superiore non solo agli apostoli ed alla società in cui opera, ma anche all'ambiente in cui si muove. Un ambiente che secondo le categorie di Liddell potrebbe essere definito utilitaristico, in una Palestina non particolarmente caratterizzata e non particolarmente necessaria allo svolgersi dell'azione. In questo senso un paesaggio irrilevante, uno scenario ambientato nei luoghi del vangelo solo per non creare discrepanze non volute e non necessarie, che avrebbero tolto l'attenzione da altri elementi della narrazione a cui

---

più l'apparenza d'un poveraccio come ne avevo visti tanti [...] invece d'un tratto trovò modo di alzare la mano destra, e sollevò su di loro uno sguardo corruciato nel quale era riapparsa integra la sua maestà, e immediatamente quelli lo lasciarono, smisero la violenza, restarono a guardarlo con stupore, perfino con sottomissione. E come un re che si stia riprendendo da un piccolo incidente, egli passò in mezzo a loro, allontanandosi” (*La gloria* 54).

l'autore teneva maggiormente. Al di là dell'ambiente la natura divina di Gesù non è mai in discussione, sottolineata da questa regalità e da un potere nello sguardo più volte menzionato da Giuda, ma anche riconfermata dalla presenza dei miracoli lungo il testo, come il miracolo del cieco o la trasfigurazione a Pietro e Giovanni.<sup>62</sup> Tuttavia, non è un personaggio fortemente caratterizzato per la propria natura divina, come dimostrato dall'assenza degli altri miracoli, su tutti quello della resurrezione. Si tratta di un Gesù che come personaggio narrativo non mostra un particolare spessore, non solo a livello narratologico ma anche in funzione di profeta all'interno del testo. Un nevrotico, come effettivamente ebbe modo di definirlo Berto in un'intervista, un fanatico misantropo, che sapeva di avere una missione da compiere, ma che sembra portare avanti in modo scorbutico, anziché ideologicamente convinto, e i cui insegnamenti e il cui esempio in terra non sembra trasudare dalle sue azioni.

Di ben altro spessore il personaggio di Giuda, che viene definito da molti il vero eroe de *La gloria*, non ingiustamente. Non soltanto perché si tratta del narratore in prima persona di tutte le vicende de *La gloria*, ma anche perché, di fatto, tiene in piedi l'intero impianto della storia. Il personaggio Gesù non emergerebbe senza il contraltare rappresentato da Giuda, il suo *alter-ego* terreno e forse vero mezzo necessario ai fini della missione del messia. Se si applicano le categorie di Frye, infatti, non è Gesù, ma Giuda che emerge non solo come eroe, ma come tipico eroe del *romance* e del modo tragico. Il Giuda di Berto, infatti, è indubbiamente un essere

---

<sup>62</sup> Giuda addirittura, razionale nella sua scelta di seguire le orme di Gesù, sembra implorare che il messia lo illumini e rapisca irrazionalmente con quello sguardo magnetico: “ ‘Rabbi, perché non mi guardi? Gli altri li hai guardati. Io non sono da meno degli altri, e sono qui.’ Mi guardò, senza che nel suo sguardo ci fosse invito, ne' comando. Gli occhi però erano inquisitivi, cercava forse di capire quale fosse la mia forza” (*La gloria* 43-44).

umano, ma può essere definito superiore in grado agli altri uomini e al loro ambiente a causa di alcune sue capacità in cui le normali leggi di natura sono sospese. La più evidente è la capacità di vedere in anticipo il segno rosso della futura decapitazione sul collo di Giovanni Battista, ma anche riconoscere come un segno ugualmente rosso appaia, di tanto in tanto, sul proprio.<sup>63</sup> In realtà, come anticipato, con Giuda non ci troviamo di fronte a un personaggio divino, ma neanche di fronte a una figura autoritaria o di riferimento per la società, pertanto è impossibile parlare della caduta di un capo, tipica della tragedia alto-mimetica, ma soprattutto della tragedia basso-mimetica, un tipo di tragedia dove il *pathos* si riversa su un eroe isolato, debole, impotente nella propria missione e nell'appartenere alla comunità della quale vorrebbe fare parte. Un modo che per certi versi si sovrappone alla commedia ironica, rappresentando quello che Frye definisce “lo stato di barbarie,” “in cui la commedia consiste nell’infliggere una sofferenza ad una vittima impotente, e la tragedia nel sopportarla” (Frye 62).<sup>64</sup> Giuda diventa così vittima e carnefice, impersona la vittima rituale ma al tempo stesso diventa l'icona del tradimento per eccellenza. In un

---

<sup>63</sup> Scrive Berto: “gliela vidi [la morte] quando arrivai vicino: un segno rosso intorno al collo. E rabbrivii, per lui e anche per me, poiché anch'io avevo un segno intorno al collo, non così rosso, tuttavia, né così imminente. Il mio talvolta s'attenuava fino a sparire, forse significando un destino che poteva anche cambiare”

<sup>64</sup> A questo proposito si veda quando scrive Vettori, il quale sembra confermare l'idea di Giuda come tipico eroe tragico. Dice Vettori: “Riponendo in discussione Giuda, condannato inappellabilmente quale traditore per antonomasia dal tribunale della storia umana e cristiana, Berto viene tessendo una trama tragica, il cui protagonista appare ben presto nella veste dell'eroe classico, anche se risulta difficile individuarne l'*amartia* [...] il difetto o il peccato personale che contribuisce all'epilogo tragico” (*Giuseppe Berto: Thirty Years Later* 77).

terribile gioco delle parti, la gloria che Giuda tanto cercava, diventa infamia incancellabile, contraltare speculare della gloria di Gesù, salvatore del genere umano dal peccato originale e vittima sacrificale ma non carnefice, almeno non fino ad adesso, secondo l'interpretazione bertiana.

Utilizzando il metodo di analisi teorizzato da Greimas dei sei attanti, l'unico schema accettabile sembra vedere Gesù in qualità di soggetto, e la gloria come suo oggetto di conquista: gloria da intendersi come personale, ma anche universale, del popolo ebraico legata al suo riscatto, dell'uomo lavato dal peccato originale, di Dio. Giuda anziché oppositore, come si pensa tipicamente nella lettura canonica dei vangeli, è aiutante del soggetto, e senza dubbio il più importante. Entrambi Gesù e Giuda, quindi, sono in contrasto all'oppositore, rappresentato dal popolo ebraico, e nello specifico del racconto da Aser e i suoi aiutanti. Destinatore dell'oggetto, cioè la gloria, è quindi Dio, ma il destinatario finale di questa gloria è Gesù, che quindi secondo il racconto di Berto sfrutta l'azione dell'aiutante, senza però dividerne i frutti.

Questa visione sul sistema degli attanti de *La gloria* rivela tutti i paradossi di quest'opera, degna dell'ispirazione borgesiana dell'autore. Giuda, di fatto, funziona da specchio, aprendo un gioco di prospettive e paradossi che si rivela altamente suggestivo. Apparente 'eroe' de *La gloria*, Giuda è in realtà un eroe decaduto, tipico della tradizione basso-tragica o comica, e non rappresenta come al solito il traditore, ma bensì l'agente, l'aiutante, lo strumento nelle mani di Gesù per finalizzare i piani del messia. È l'*alter-ego* di Gesù, il fratello malvagio che, anziché essere l'oppositore del messia, ne è l'aiutante, necessario ed imprescindibile. Ne è la figura specularmente opposta da un punto di vista fisico, sociale e caratteriale; è colui che sceglie la propria missione, anziché trovarsela addosso come fosse imposta dall'alto.

È il primo, cronologicamente, degli apostoli; il più convinto, ma sarà l'ultimo, moralmente, ribaltando così la parabola cristiana de "gli ultimi saranno i primi." È colui che trova la morte per propria scelta esplicita, e non imposta, e la cui croce, il proprio albero della morte, si contrappone perfettamente all'albero della vita rappresentato dalla croce di Gesù che, secondo Berto, cerca ugualmente la morte, ma in modo nascosto. Giuda è colui che ha una missione perché la vuole, la cerca, ma che invece troverà l'infamia eterna e che, in questo continuo gioco di paradossi, realizza la salvezza cristiana attraverso il tradimento. Alla gloria eterna per il compimento della missione di Gesù, si contrappone l'infamia eterna per il compimento della missione di Giuda perché, come dice Francesco Ciabattoni, questo tradimento "paradoxically caused Christian salvation, such betrayal must be punished in aeternum for man's salvation to also be eternal" (*Thirty Years Later* 84). Ciabattoni continua osservando come il sacrificio di Giuda sia un sacrificio estremo, che mette in gioco, perdendo, non solo il corpo e lo spirito, ma anche, appunto, la gloria. Chi è, quindi, il vero salvatore? Gesù, come i vangeli tramandano, o Giuda, secondo questa suggestiva rilettura bertiana, che poi di fatto aderisce alla rilettura di Borges? Difficile dare una risposta, così come difficile è capire esattamente la posizione di Berto, ma senza dubbio la suggestione rimane. Ciò che Berto sembra insinuare, tuttavia, è che questo Giuda, anziché un traditore, è un tradito. Gli era stata promessa la gloria per la sua missione, la più infame delle missioni, la più difficile, che doveva essere compiuta dal più vicino al messia, mentre invece gli viene garantita la vergogna a guisa eterna. Lo stesso Giuda, commenta ne *La gloria*:

c'era qualcosa che ci accomunava, qualcosa che, visto come sono andate le cose, non s'e' adempiuto, se non nella conclusione minore che siamo morti tutti e due quasi insieme? Forse, Rabbi, a mete più modeste era

destinata la nostra grandezza. Ma una volta deciso che il punto d'arrivo doveva essere la gloria, non fui io a mancare (149).

*La gloria* quindi è un grido di dolore del Giuda tradito, di un personaggio che cerca di reclamare quella gloria che gli era stata promessa, seppur attraverso il passaggio estremo della morte: “Tu, la tua morte, non l'avevi sempre pensata come mezzo per raggiungere la gloria che è al di là del potere?” (*La gloria* 138). Difficile, alla luce di questa lettura, resistere alla tentazione di un parallelo biografico, tra il giuda tradito de *La gloria* e l'autore. La gloria che Giuda tanto cercava, in nome di una missione superiore, di un mondo diverso, viene a mancare quanto la gloria letteraria di Berto, anch'essa fortemente voluta e cercata, ma mai pienamente ottenuta, se si esclude qualche fuoco di paglia. *Il cielo è rosso*, opera prima dello scrittore, che inizialmente sembra segnare l'accesso al *gotha* letterario, rappresenta invece soltanto una vittoria di Pirro, che non evita l'ascesa al Golgota di Berto, uno scrittore che, come si è visto, di fatto viene escluso dai critici, quando non stroncato. Berto in questo senso ricorda fortemente il personaggio giudeo, che inizialmente, quando riesce a scorgere i segni rossi sul collo di Giovanni Battista e sul suo, pensa di essere il messia, e che poi invece si rende conto che non è niente, e cerca la gloria attraverso l'annichilimento più totale. Una suggestione confermata dal racconto in prima persona de *La gloria* e che ci porta a concludere che questa rilettura cristologica di Berto è in buona parte una rilettura a fini autobiografici. Una rilettura che ci ricorda un'altra interpretazione fortemente autobiografica, in cui l'identificazione con Giuda e Cristo era stata altrettanto forte: quella di Papini, con i suoi *Un uomo finito* e *Storia di Cristo*, e un parallelo che di fatto ci fa chiudere il cerchio di questa dissertazione. Con *Un uomo finito* Papini ricerca l'identificazione con Cristo, ma giunge alla conclusione che questa identificazione in realtà svela il suo

essere un impostore, e dalle ceneri di questa conclusione raggiungerà la celebrazione della propria conversione cristiana in *Storia di Cristo*. Pur seguendo una prospettiva inequivocabilmente laica, Berto unisce queste due tracce in un'opera sola, rappresentate da entrambi Giuda e Gesù, che rappresentano le due anime della psicologia bertiana. Da un lato quella dell'impostore, Giuda, che vuol farsi messia, ma non può, e non è quindi meritevole della gloria. Dall'altro Gesù, il fratellastro a cui anelare, riconosciuto dal padre, che invece compie la propria missione e raggiunge la gloria eterna attraverso la morte.<sup>65</sup> Morte che entrambi, Gesù e Giuda, ricercano per completarsi. La ricerca Gesù, in maniera quasi ossessiva secondo l'interpretazione di Berto, così come la ricerca Giuda, che ritiene che il compimento della propria missione debba necessariamente passare attraverso il tradimento e la morte; un gesto estremo che è pronto e convinto di affrontare.<sup>66</sup> La morte quindi come elemento 'glorificante' che, pur accomunando i due personaggi, trasforma il traditore nel tradito. La morte che quindi esplicita la propria funzione cruciale all'interno del racconto, riportando il lettore alla filosofia di Saul Bellow in cui Berto si riconosceva. La morte è gloria, perché "la morte è dio," per dirla appunto con Bellow, citato dallo stesso Berto, che così facendo non solo viene a riesumare il Papini del "Dio è morto" di *Un uomo finito*, ma in un certo senso lo supera.

---

<sup>65</sup> A questo proposito si veda Striuli, che dice: "it is also a metaphor for his dialectics of self, his image of self torn between opposites, the worthy self and the other despised, the split image of the human archetype" (*Thirty Years Later* 63).

<sup>66</sup> Abbiamo già visto ne *La passione secondo noi stessi* che secondo Berto quella di Gesù è una vera propria ricerca della morte, quasi da definirlo un suicidio fortemente voluto. Citato da Striuli, a questo proposito Berto dice: "Per me la morte di Cristo fu un suicidio, pieno di grandezza e di ostinazione" (63).



## CONCLUSIONE

In questa tesi sono stati affrontati cinque autori provenienti da diverse decadi del Novecento; a partire da Giovanni Papini, negli anni venti, passando a Pasolini e De André per quanto riguarda gli anni del '68. Si è poi proseguito lungo il sentiero degli anni settanta con Roberto Rossellini e con Giuseppe Berto, che conclude la tesi e la decade iniziata da Rossellini. Se il quadro storico della tesi è relativamente unitario, è infatti interamente sotto l'ombrello del novecento italiano, così non si può dire per quanto riguarda le forme scelte dai cinque autori presi in esame, che si esibiscono nelle loro ri-scritture evangeliche nelle più varie forme artistiche. Si passa dal saggio-romanzo di Papini al film d'essai di Pasolini, la cui cornice di protesta sessantottina è poi sigillata dalla musica di De André e dal suo *concept album La buona novella*. Dopo le proteste di fine anni sessanta si ritorna all'arte su pellicola con *Il messia* di Rossellini, un film documentario, che in realtà cerca di uscire dalla vecchia categoria "documentario," per poi terminare con il romanzo di Berto *La gloria*. Una varietà di mezzi di comunicazione che, anziché disperdere il messaggio della ri-scrittura evangelica e il mitologema cristologico, confermano la grande ricchezza di opzioni offerte dalla reinterpretazione delle *sacred truths*. Una varietà che denota non solo la malleabilità sia del messaggio evangelico, che del personaggio

Gesù, che si prestano perfettamente alla riscrittura attraverso diverse forme e prospettive, come del resto ci insegnano artisti di caratura internazionale come Borges, Kazantzakis e Saramago. Come si è visto nel corso dei cinque capitoli, i cinque artisti presi in considerazione, tutti appartenenti al novecento italiano, non sono certo da meno, dimostrando come queste reinterpretazioni della figura cristologica possono cambiare enormemente, offrendo, laddove necessario, appoggio politico, artistico, personale, o una miscela di questi. L'approccio critico offerto da Frye in questo senso si è rivelato particolarmente felice, perché ha aiutato nel determinare dove si collocassero queste scritture all'interno dei quattro quadranti rappresentati dal poeta e la società del poeta, in contrapposizione al protagonista e alla società del protagonista. Spesso e volentieri si è completato questo approccio critico con un approccio di tipo più narratologico, dove con l'aiuto di E.M Forster, Liddell, e l'analisi degli attanti di Greimas, si è potuto scavare più a fondo nel tessuto vero e proprio delle opere prese in considerazioni.

Nel primo capitolo è stato affrontato Giovanni Papini, autore ambiguo del primo novecento italiano, la cui ricezione critica è stata ambivalente. Futurista *ante litteram* grazie alla sua incessante attività editoriale con la rivista *Leonardo*, Papini non anticipa l'avvento del futurismo, ma anche la sua fine, rendendosi così apri pista del movimento del "ritorno all'ordine." È in quest'ottica che abbiamo collocato il suo *Storia di Cristo*, che se da un lato fu uno dei primo *best-seller* di livello internazionale, dall'altro non incontrò il favore dei critici, in perfetto "stile Papini." *Storia di Cristo* è una sorta di romanzo-saggio, che alterna la narrazione evangelica alle riflessioni dell'autore su alcuni punti chiave della vicenda relativa Gesù e alla filosofia cristiana. È possibile dire che non esiste una vera e propria componente creativa in quest'opera di Papini, se non quella di mettere in linea gli eventi della vita

di Cristo, usando in modo arbitrario tutti e quattro i vangeli canonici. Il libro, per stessa ammissione dell'autore, è scritto da qualcuno che si è perso, ma si è poi ritrovato attraverso il messaggio di Gesù. De facto, *Storia di Cristo* è un testo volutamente didascalico, scritto nel momento di profonda crisi di valori e non, causato dai postumi del primo conflitto mondiale. Non a caso lo stesso Papini passa da una prospettiva individuale, con *Un uomo finito*, ad una universale con *Storia di Cristo*. Un testo che, secondo lo stesso Papini, non è un romanzo scritto da religiosi, per religiosi, perché “Le vite di Gesù destinate ai devoti esalano quasi tutte un non so che di mucido e stantio [...] Son libri fatti, insomma, per chi crede in Gesù - cioè per chi potrebbe, in un certo senso, farne a meno” (*Storia di Cristo* 5-6). Tuttavia, non è neanche un romanzo per laici, scritto da laici, perché “i dotti che scrivon per i neutri, riescono ancora meno a riportare verso Gesù l'anime che non sanno d'esser cristiane” (*Storia di Cristo* 6). Obiettivo di Papini era un libro scritto da un laico, per coloro che non sono cristiani, o lo sono “appena per mostra,” un libro, aggiunge Papini, “senza le svenevolezze e i tenerumi del pietismo di sagrestia, e senza l'ispidità di quella letteratura che si chiama scientifica soltanto perché ha il terrore perpetuo dell'affermazione” (*Storia di Cristo* 9). Ma è veramente questo il risultato ottenuto da Papini? L'impressione è quella di un'opera scritta da un autore entusiasta delle proprie idee, della propria recente conversione, del proprio nuovo corso. Un'opera, quindi, in cui la componente individuale e soggettiva è molto forte e molto presente, ma che manca di un'altrettanto forte componente creativa, e di un altrettanto forte componente politica. *Storia di Cristo* in un certo senso si accartoccia su stessa, su Papini, il quale, argomentiamo nel primo capitolo, scrive senza rendersene conto il secondo tomo di *Un uomo finito*, in cui già l'autore aveva iniziato l'auto-identificazione con la figura messianica di Gesù. In entrambi *Un uomo finito* e *Storia*

*di Cristo*, pur essendo libri diversissimi tra di loro, emerge fortissima la tendenza di Papini a volersi ergere come figura di maestro e modello di ispirazione per le masse, un comportamento che certamente era presente fin dai primissimi anni di *Leonardo*. Una tendenza che, come naturale conseguenza, porta Papini a proiettarsi in parte sulla figura di Cristo da lui ritratta. Ciò che ne consegue, è una figura cristologica relativamente standard, ritratta da un entusiasta di recente conversione, e modellata secondo la propria voluta immagine.

Per questo motivo, il Cristo di Papini è una figura piatta e prevedibile, seguendo la terminologia di Forster, adagiata sull'immaginazione popolare da santino, che ritrae un Gesù biondo, affabile e misericordioso, esaltato senza possibilità di contraddittorio. Se potessimo scegliere una frase del Vangelo rappresentativa del Gesù di *Storia di Cristo*, questa sarebbe senza ombra di dubbio “se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra” (Mt 5,38). La parola chiave che rappresenta il Cristo di Papini è “supremo capovolgitore,” o “parossista”, usando la stessa terminologia dell'autore in questione; il capovolgitore della legge del taglione, la cui componente fondamentale e principale è la straordinaria capacità di amare, e la cui cruciale funzione è quella di essere un portatore di pace. Un personaggio che, a differenza del Gesù di Pasolini o del Gesù di Berto, ama la compagnia, adora la presenza degli apostoli e la possibilità di stare accanto a uomini e bambini. È un Cristo povero e operaio, come lo definisce Papini, ma al tempo stesso è una figura intellettuale, cresciuta grazie all'aiuto del libro, del lavoro, e della natura. Un Cristo lavoratore, simile sotto questo punto di vista a *Il messia* di Rossellini, anche se in Papini questa sfumatura è funzionale e volutamente positiva, perché serve a rendere Cristo un personaggio più umile, come se il lavoro, il sudore, l'uso delle proprie mani, lo nobilitasse. È un personaggio che si contrappone ai suoi apostoli, che

sono invece caratterizzati per povertà, semplicità e ignoranza. La statura del Cristo di Papini è decisamente superiore a quella di chi gli sta accanto, sia da un punto di vista intellettuale che da un punto di vista di caratteristiche divine, queste ultime mai in discussione. È un Cristo caratterizzato lungo tutta la durata del libro per essere un maestro, un modello d'ispirazione, un riferimento. Quello stesso riferimento e modello di ispirazione che lo stesso Papini voleva essere, come si è avuto modo di sottolineare nella transizione che l'autore offre nel suo *Un uomo finito*, opera legata sotto questo punto di vista a *Storia di Cristo*. A questo proposito, ci sembra particolarmente significativa questa citazione, tratta da *Storia di Cristo*:

Credevo con tutta la forza dell'anima di avere una grande missione nel mondo [...] mi pareva ogni giorno d'esser chiamato a fare quel che gli altri non facevano [...] a deviare il pacifico corso della storia [...] Da chi ero chiamato? Non lo sapevo, non lo so. Non credevo in Dio eppur mi sentivo a momenti come un Cristo che dovesse a tutti i costi accingersi a un'altra redenzione [...] non credevo alla provvidenza, eppur mi vedevo nel futuro come il messia e il salvatore delle genti [...] alcune volte il mio stato d'animo somigliava a quello d'un Dio che sente una moltitudine dolorosa pregare ai suoi piedi invocando felicità e liberazione, morte e redenzione [...] e mi commuovevo come non m'era accaduto mai leggendo Marco, Luca, Matteo e Giovanni [...] ero spinto misteriosamente a far qualcosa per gli uomini - per tutti (*Un uomo finito* 111-112).

Agli antipodi rispetto a *Storia di Cristo* è l'immagine cristologica che si affronta nel secondo capitolo dedicato a Pier Paolo Pasolini. Nonostante il focus del capitolo sia dedicato alla pellicola *Il vangelo secondo Matteo*, è interessante notare come la figura di Gesù sia ben presente in tutta la produzione pasoliniana, fin dagli esordi in poesia. Sebbene Pasolini avesse dichiarato a più riprese la propria laicità, al tempo stesso l'autore abbraccia, anziché ricusare, le proprie radici culturali italiane e

friulane, e con esse anche una forte componente religiosa, presente fin dal giovane Pasolini. Con questo autore, differentemente che con Papini, non solo ci troviamo di fronte a creazioni dalla potente componente creativa, ma si può assistere a una vera e propria evoluzione dell'immagine cristologica, a partire dalla raccolta di poesie *L'usignolo della chiesa cattolica*, per terminare proprio con *Il vangelo secondo Matteo*. Tuttavia, con Pasolini non ci troviamo di fronte esclusivamente a un artista che fa della creazione una componente imprescindibile, ma anche a un artista impegnato politicamente, da sempre. Curiosamente, la figura di Cristo in Pasolini rappresenta un *trait d'union*, un ombrello tematico che rappresenta sempre in questo autore l'*engagement*, la denuncia, il grido di scandalo. Un elemento presente fin dalla primissima "La passione," in *L'usignolo della chiesa cattolica*, che vede una *imago Christi* portatrice di un messaggio pessimista, che denuncia la debolezza del genere umano, caratterizzato da corruzione e ignoranza. Una debolezza che sembra rispecchiarsi fisicamente in un personaggio cristologico che viene ritratto nella sua innocenza, ma anche nella sua fragilità. Una figura che ricorda quasi il fanciullino pascoliano, se si considera che Cristo viene descritto con parole come "fanciullo," "giovinetta," "sangue di viole," "fiore fiorente," e definito per la sua leggerezza, per la leggerezza di un corpo leggero ma abbattuto. Un personaggio gracile, ma non nella parola, infatti, si tratta solo del primo di una serie di personaggi cristologici, che denunciano i limiti del genere umano con franchezza e durezza, e che fanno dell'impegno una delle proprie caratteristiche principali. In questo senso, infatti, non è da meno il Gesù di "Crocifissione," altro elemento cristologico all'interno de *L'usignolo della chiesa cattolica*. Anche quello di "Crocifissione" è un Cristo che denuncia, che prende posizione in maniera forte e determinata, e che per questo si espone allo scandalo del dichiarare le proprie idee, del proprio schierarsi

politicamente. Non è più un fanciullo fragile come in “Passione,” è un personaggio più maturo, più politico, ed in cui è evidente che c’è maggiore identificazione da parte di Pasolini. Un Cristo che sa che sarà motivo di scandalo per i ben pensanti, ma consapevole di voler essere testimone di questo scandalo, portatore di una precisa scelta ideologica per una società differente. Quella stessa società che Pasolini denuncerà con ancora più veemenza ne *La religione del mio tempo*, con la poesia “A un papa,” ed ancora di più con *La ricotta* e *Il vangelo secondo Matteo*. Anticipando, di fatto, i moti del Sessantotto, Pasolini elegge il Gesù dei vangeli a baluardo della difesa dei valori di un’Italia contadina che, in pieno *boom* economico, stavano andando completamente persi. Sebbene *La ricotta* e *Il vangelo secondo Matteo* siano film completamente diversi tra di loro, siamo convinti che ci sia una relazione tra le due pellicole. Il Gesù de *La ricotta* è un Gesù parodico, ridicolo, messo in scena per denunciare la superficialità e l’ipocrisia della classe borghese, e pertanto un anti-personaggio, un “anti-Gesù,” per schernire il pubblico cinematografico. Una strategia comunicativa che, nonostante l’introduzione alla pellicola, non si rivelò efficace.<sup>67</sup> L’approdo a *Il vangelo secondo Matteo* è anche dettato dalle critiche incassate con *La ricotta*, pellicola che eventualmente fu costretta alla censura, e che costò a Pasolini la denuncia per reato di vilipendio alla religione dello Stato. Con *Il vangelo secondo Matteo* Pasolini cambia la strategia comunicativa, ma non i contenuti, non la denuncia contro lo Stato, la Chiesa, la borghesia. Ciò che cambia è il terreno da cui l’autore

---

<sup>67</sup> “Non è difficile predire a questo mio racconto una critica dettata dalla pura malafede. Coloro che si sentiranno colpiti infatti cercheranno di far credere che l’oggetto della mia polemica sono la storia e quei testi di cui essi ipocritamente si ritengono i difensori. Niente affatto: a scanso di equivoci di ogni genere, voglio dichiarare che la storia della Passione è la più grande che io conosca, e che i testi che la raccontano sono i più sublimi che siano mai stati scritti” (*La ricotta*).

scocca le proprie frecce, Pasolini, infatti, attacca i poteri costituiti sul loro stesso campo di battaglia, cioè quello del vangelo. Quello che Pasolini vuole, è mostrare alla Chiesa stessa e alla borghesia, tutta la loro ipocrisia, smascherando le loro inadempienze attraverso lo stesso messaggio di cui invece dovrebbero, o vorrebbero essere promulgatrici. Il Gesù de *Il vangelo secondo Matteo* per questo motivo, non è soltanto un personaggio pugnace, ma anche inattaccabile, perché costruito quasi filologicamente, seguendo il testo dell'evangelista Matteo. Criticare il Gesù de *Il vangelo secondo Matteo* non significava criticare Pasolini, come in *La ricotta*, ma criticare il vangelo stesso. Con *Il vangelo* Pasolini dimostra come il messaggio evangelico fosse veramente rivoluzionario, e come non fosse necessario fare grandi cambiamenti al testo originale, che già portava in sé tutti gli elementi di questa rivoluzione. A questo è importante aggiungere come non sia da considerare casuale la scelta dell'autore proprio di Matteo, perché tra i quattro evangelisti era quello più politico e militante, quello che garantiva più enfasi del messaggio morale e sociale. Naturale conseguenza della nuova strategia pasoliniana, rinnovata nel messaggio ma non nei contenuti, era la costruzione di un personaggio cristologico nuovo al pubblico delle sale. Gli italiani per la prima volta si trovano a fare i conti con un Gesù che non è affabile, cordiale, accogliente; non solo caratterialmente, ma anche fisicamente. Non è più un personaggio da santino, con i capelli lunghi e chiari, gli occhi azzurri, ma una figura scura, ombrosa, nei tratti come nei comportamenti. È un personaggio che vaga solitario, seguito dai discepoli, di cui non sembra gradire eccessivamente la compagnia. È un Gesù che non ama contornarsi di folle, che non si comporta da agitatore o da capo popolo, ma piuttosto un personaggio che predica parole dure, che non accetta compromessi, e che nella sua severità non accenna quasi mai un sorriso in tutta la pellicola. Se il Cristo di Papini poteva essere caratterizzato dalla citazione



evangelica “se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l’altra” (Mt 5,38), non c’è dubbio che il Cristo di Pasolini è rappresentato dalla frase “Non pensate che io sia venuto a metter pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada” (Matteo 10:34). È un messia la cui divinità non viene negata, difatti, non mancano i miracoli presenti nel vangelo di Matteo, ma che non viene neanche esaltata, infatti, gli eventi miracolosi riportati sono sempre trattati in molto asciutto e diretto, senza introduzioni o transizioni, quasi a sottolinearne l’irrazionalità. Quello che presenta Pasolini è mitologema cristologico completamente nuovo per il pubblico delle sale, che infatti rimane straniato di fronte a una visione conosciuta, come quella della storia del vangelo, ma al tempo stesso sconosciuta, come quella di questo nuovo personaggio. A questo, si deve aggiungere la grande originalità di Pasolini, che non solo re-interpreta la scrittura di Matteo e la figura di Gesù in maniera nuova, ma anche inaspettatamente creativa. Se da un lato, infatti, la pellicola pasoliniana è molto fedele al testo originale, ed attinge unicamente alla fonte di Matteo, dall’altro decide di ambientare la storia di Gesù in Basilicata, anziché in Palestina o in nord Africa, come suoi altri predecessori.

Per dirla con Liddell, ci troviamo di fronte a un ambiente “utilitaristico,” la cui utilità non è leggere tanto ai fini dei personaggi in azione, ma in chiave politica. Non c’è dubbio, infatti, un simile ambiente sia stato scelto in linea con gli obiettivi politici dell’autore, e in modo oculatamente studiato, perché uno spazio altamente simbolico per il pubblico italiano come quello di Matera. Un’ulteriore conferma che quella di Pasolini è una riscrittura in piena regola, in cui gli spazi bianchi del Vangelo vengono riempiti dall’autore in modo che abbiano un senso specifico per la sua propria dimensione artistica e politica. In questo caso, *Il vangelo secondo Matteo* è stato pensato e architettato in modo che fosse “autentico” per il pubblico italiano, e in modo che non fosse una fuga dalla realtà, ma piuttosto un *memento* per la situazione attuale.

Del resto è ovvio che l'interesse di Pasolini non era quello di ricostruire la realtà storica del vangelo, ma di traslarla logicamente nel presente, in modo che la storia di Cristo non fosse qualcosa di storico e lontano, ma qualcosa di presente e reale per il pubblico italiano. Per questi motivi la riscrittura pasoliniana, una miscela di ispirazione fedele e reinterpretazione originale, è senza dubbio uno dei tentativi più riusciti di "traduzione," per dirla con Papini.

L'autore preso in esame nel terzo capitolo è Fabrizio De André, cantautore che rifiuta l'etichetta di poeta, anche se da molti considerato tale, si pensi a Fernanda Pivano, Mario Luzi, Antonio Tabucchi, e all'attribuzione di premi esplicitamente di poesia, come ad esempio il premio Montale. La vena poetica di De André non si riflette esclusivamente su uno stile letterario di altissimo registro e livello, ma anche su una ispirazione e necessità diegetica che l'autore genovese non riesce a contenere. È questo uno dei motivi che portano De André a comporre un *concept-album*, vale a dire un album musicale tenuto insieme da un elemento accomunante che funziona da nucleo attorno a cui ruota l'album. Nel caso de *La buona novella*, questo nucleo è rappresentato dalla storia evangelica, che si dipana lungo le tracce dell'opera, e che, grazie all'unione di una trama con la poesia, si propone quasi come un poema contemporaneo.

*La buona novella*, come si è avuto modo di vedere nel terzo capitolo, di fatto è una sorta di risposta in musica a *Il vangelo secondo Matteo* di Pasolini, come ebbe modo di dichiarare in un'intervista lo stesso De André. Del resto, non sono pochi i punti che accomunano il regista con il cantautore. Tanto per incominciare, parliamo di due figure che rappresentavano lo scandalo agli occhi dei ben pensanti, basti pensare che così come Pasolini era stato censurato e denunciato per *La ricotta*, così De André veniva censurato sulla Rai con il suo *Lo chiamavano Gesù*. A questo si deve

aggiungere la cornice storica nei quali i due autori si trovarono a lavorare; se da un lato Pasolini anticipa i moti del Sessantotto, dall'altro De André li chiude, continuando a cavalcare l'onda rivoluzionaria nella speranza di poter essere motivo d'ispirazione per tutti i giovani che stavano protestando, e sono per quelli di una esclusiva parte politica. Così come Pasolini, De André proponeva la figura di Gesù come una figura *bipartisan*, i cui valori e la cui ispirazione erano ben sopra le superficiali dispute tra destra e sinistra. Quello che De André, così come Pasolini, proponeva, era un modello funzionale per tutti, sia per i comunisti che rifiutavano il messaggio della chiesa, sia per i borghesi o per i democristiani, che usavano il messaggio cristiano senza essere pienamente consapevoli della sua portata dirompente e rivoluzionario, e senza realizzare le proprie ipocrisie. Ciò che, invece, divide De André da Pasolini, sono certe scelte alla base delle rispettive opere. Pasolini, infatti, riscrive esclusivamente il vangelo di Matteo, e lo fa in maniera estremamente fedele; una scelta da ascrivere alle critiche ricevute con *La ricotta*, ma anche ad una strategia politica più efficace, che potesse contrastare i poteri dello stato, della chiesa, e della borghesia sul loro stesso terreno, in modo da non poter essere contrattaccato. De André, non provenendo da una feroce ridda di critiche come Pasolini, poteva permettersi di spaziare nella scelta delle fonti, così come nell'interpretazione della storia di Gesù. Per questo motivo il cantautore non si rifà esclusivamente ad un solo vangelo, infatti è praticamente impossibile indicare esattamente a quali si rifaccia. Ciò che è evidente, invece, è l'utilizzo a piene mani dalla tradizione apocrifia, che De André usa estensivamente per andare oltre la storia di Gesù. Infatti, ciò che differenzia enormemente *La buona novella* da tutte le altre opere prese in esame in questa tesi, è la presenza di Maria, madre di Gesù, quale protagonista dell'opera di De André. La figura di Maria, minore sotto un punto di vista narrativo nei vangeli canonici, assurge

ben altra importanza con De André. Simile la parabola di Giuseppe, anch'egli narrativamente minore nei canonici, ben più presente ne *La buona novella*. E Gesù? La maniera in cui il personaggio cristologico viene trattato all'interno dell'opera di De André è un'altra novità dirompente e irripetuta nel Novecento italiano. Con *La buona novella*, infatti, ci troviamo di fronte al primo messia *in absentia*; come ebbe modo di dire lo stesso De André, un Gesù che non appare mai esplicitamente, ma che in realtà c'è sempre. Questa assenza si va a combinare in modo straniante in un contesto che, tutto sommato, è relativamente canonico per una riscrittura evangelica, che vede alcuni degli eventi chiave della storia di Cristo, come ad esempio l'annunciazione, gli eventi storici, la *via crucis*, la crocifissione finale. Come ci ricorda Bloom, tuttavia, è importante non solo ricordare gli elementi presenti, ma anche, e forse soprattutto ne *La buona novella*, gli elementi mancanti, come le parabole, i miracoli, la passione di Gesù, l'ultima cena e la risurrezione, tutti elementi che darebbero un tono decisamente diverso all'album. Se a questo aggiungiamo la rimozione di Gesù, di cui vediamo la nascita nel lato A, e la morte nel lato B, senza essere esposti alla sua vita, non è forse così inopportuno parlare di riscrittura parodica del vangelo. Tuttavia, una riscrittura in cui l'assenza del messia esalta ulteriormente il suo messaggio rivoluzionario, anziché il suo personaggio, e le cui caratteristiche lo assurgono ulteriormente a modello d'ispirazione per la società. Un Gesù caratterizzato da "Ama il prossimo tuo come te stesso," la cui straordinaria capacità di amare e perdonare è fuori dalla norma, ma non per questo impossibile ad altri uomini. Gesù, di fatto, per De André è un personaggio rivoluzionario, caratterizzato da elementi straordinari, ma non per questo irraggiungibili dagli altri uomini. È questo un punto cruciale; Gesù secondo De André non è un essere divino, ma un essere umano, senza nessuna particolare capacità che lo eleva al di sopra dei propri simili o dell'ambiente in cui si muove, e su questo non c'è

ombra di dubbio, mai. La figura di Maria lascia dei dubbi all'ascoltatore, e sembra camminare sul filo sospeso tra il divino e l'umano fino alla sua maternità, evento che la riporta a tutta la sua umanità, e che viene celebrato in quanto miracolo laico. La figura di Gesù, invece, questo filo sospeso non lo attraversa mai: Gesù è, e deve essere uomo, secondo De André. Un uomo straordinario, le cui capacità di amare, di perdonare, e di rivendicare giustizia sociale attraverso le proprie parole sono fuori dalla norma, ma non per questo irrealizzabili. Ecco il punto cruciale di De André, proporre una figura messianica che non sia solo un punto di riferimento teorico, ma anche concreto, che potenzialmente tutti possono raggiungere. Non c'è il divino al centro dell'universo di De André, ma l'essere umano, come evidentemente esemplificato nel passaggio tra la prima e l'ultima traccia che chiudono l'album. *La buona novella*, infatti, lascia l'ascoltatore a interrogarsi sul perché di quell'iniziale "laudate dominum," ma rende il tutto chiaro, quando conclude con la stessa canzone, le stesse note, ma non le stesse parole, con il finale di "laudate hominem." Così facendo, come in una sorta di nuovo rinascimento, o per meglio dire di nuovo umanesimo, De André riporta l'uomo al centro dell'universo, ribadendo la sua fiducia nell'essere umano, e sottolineando come, per una società migliore, non sia necessario attaccarsi ad un elemento esterno, o irrazionale, come la religione. L'autore sembra invece suggerire che la soluzione è nel genere umano, è l'uomo e la fiducia nell'uomo a cui è necessario aggrapparsi.

Fiducia è una parola chiave anche nel quarto capitolo, dedicato a *Il Messia* di Roberto Rossellini. Il regista, che già prima di diventare famoso con *Roma città aperta* aveva sperimentato con successo la formula del cine-documentario, basti ripensare alla citata "trilogia fascista," vive una carriera fatta di alti e bassi, in cui l'elemento religioso non emerge mai esplicitamente, nonostante la sua educazione che

mai lo porta a rifiutarlo. Dopo i successi nel neorealismo, Rossellini vive una lunga serie di esperienze fallimentari, sia nel cinema che personali, che lo portano a un periodo di distacco dal grande schermo. È proprio in questo distacco che matura il nuovo cinema di Rossellini, il periodo finale dell' "enciclopedismo televisivo," che vede il proprio punto di svolta con il film *L'India vista da Rossellini* e con il film storico *Viva l'Italia*. Stanco delle finzioni e degli artifici del cinema, Rossellini, che sempre aveva avuto un occhio attento e delicato per i drammi dei personaggi che ritraeva su pellicola, rivolge la propria attenzione verso una tipologia completamente diversa di film, vale a dire, quella rappresentata dal cine-documentario. L'intenzione del regista era quella di produrre delle pellicole che non avessero la pressione economica del botteghino, ma che al tempo stesso potessero offrire un prodotto intellettualmente efficace per il proprio pubblico. Ispirato dalle teorie pedagogiche di Comenius, l'obiettivo di Rossellini era quello di offrire film che non fossero esclusivamente per una nicchia di intellettuali, ma che invece avessero l'ambizione di raggiungere ampi strati di pubblico. Film che mantenessero una componente di intrattenimento, ma che al tempo stesso fossero in grado di fornire contenuti validi sulla storia dell'uomo, il più oggettivi possibili, privati di quegli elementi artificiosi, tipici del cinema che deve incassare per forza, e di superficiali patetismi. Quello che Rossellini stava cercando di concepire era un tipo di film che continuasse a intrattenere il pubblico, ma senza la spettacolarizzazione fine a sé stessa, senza finzioni, senza costruzioni. Al tempo stesso, coerentemente con la propria posizione morale, era necessario continuare a coinvolgere il pubblico, di qualunque estrazione sociale, quindi prendendo le distanze da un tipo di cinema che potesse essere esclusivamente per intellettuali. Di fatto, l'obiettivo ultimo di Rossellini era quello di educare; pedagogia era diventata la parola chiave per il regista di *Roma città aperta*.

Rossellini, del resto, aveva una profonda fiducia nel genere umano, ed era convinto, così come lo era De André con il suo *La buona novella*, della necessità di riportare l'uomo al centro dell'universo; per fare ciò, proponeva il rinnovamento dei tempi, un mondo migliore, un futuro diverso, ponendo alla base di questo cambiamento l'educazione dell'uomo. Non è da considerarsi un caso che anche questa nuova politica di Rossellini inizi a nascere durante il periodo delle rivoluzioni del Sessantotto, considerate dal regista una sorta di anno zero verso una nuova civiltà. Coerentemente, Rossellini propose prima *Atti degli apostoli*, un modo per rifarsi metaforicamente alle prime lotte dell'uomo per un mondo diverso, e poi una serie di film-documentario, spesso a cornice storica, che dovevano educare le nuove e le vecchie generazioni. Rossellini era convinto che tutto fosse comunicabile: scienza, tecnica, filosofia. Per questo, non è poi così sorprendente che Rossellini avesse in mente un vasto programma di episodi da realizzare, che spaziava agilmente tra queste discipline, e che incidentalmente prevedeva una serie di ritratti che mettevano a fuoco alcune tra le figure più emblematiche della storia umana. *Il messia* rientrava perfettamente in questo nuovo contesto di enciclopedismo televisivo e, infatti, non appena Rossellini ebbe l'occasione, si mise immediatamente all'opera su una pellicola dedicata al racconto evangelico.

Rientrando in un'ottica pedagogica e di educazione, *Il messia*, come del resto anche le altre pellicole di questo periodo, aveva la pretesa di essere il più oggettivo possibile, pertanto si presenta al pubblico ampiamente desacralizzato, nonostante contenuti di palese natura religiosa. A differenza delle altre opere prese in considerazione in questa tesi, Rossellini, a causa del suo obiettivo di tipo pedagogico, inizia *Il messia* con un'introduzione storica che faccia capire allo spettatore il tipo di cornice in cui si situava la venuta del messia. Un contesto di speranza, di intrepida e

impaziente attesa di liberazione, di giustizia. Una giustizia forse non necessariamente spirituale, sembra suggerire Rossellini, ma anche, se non soprattutto, terrena; una richiesta di forza, di potenza militare, di riscatto. Un'introduzione che quindi a mettere in risalto quello che invece sarà il messia di Rossellini, un personaggio cristologico caratterizzato dall'umiltà, dalla semplicità, ma anche dalla fermezza del suo messaggio, piuttosto che da quella delle armi. Di fatto, il personaggio cristologico di Rossellini si contrappone in maniera dialettica rispetto al messia che invece chiedeva a gran voce il popolo ebraico, stanco di essere oppresso, e impaziente di un re che soddisfacesse la giustizia delle genti.

*Il messia* è coerente con gli obiettivi pedagogici del regista, pertanto non si lascia mai andare a facili drammi, patetismi ridondanti, o prevedibili effetti spettacolari, ma è invece sorretto da una solida esegesi teologica. Il racconto evangelico viene illustrato in modo fluido e sequenziale, incastrando gli avvenimenti in modo lineare, ma anche depurandoli tanto di effetti speciali e allettanti, quanto della loro ricca tradizione letteraria e figurativa. Con la spoliatura di facili sentimentalismi, dalla pellicola di fatto viene anche rimosso tutto ciò che di sacro permea le vicende di Cristo, e la stessa divinità del messia viene accuratamente evitata. L'effetto che ne consegue è una sorta di appiattimento emozionale del film non solo sulle vicende, ma soprattutto sui contenuti, sulle parole del vangelo, che anziché essere riportate in modo spettacolare ed enfatico, sono invece inserite nella normalità e nella quotidianità del lavoro di tutti i giorni. Questa desacralizzazione del Vangelo viene forse portata addirittura ancora più all'estremo da Rossellini, che giocando sul fatto che presenta una storia ampiamente conosciuta al pubblico, può permettersi di mettere mano pesantemente allo svolgersi delle vicende. *Il messia*, conseguentemente, non solo presenta un'introduzione storica mai vista in altre ri-



scritture evangeliche, ma gioca col pubblico tagliando per intero scene conosciute, o sorvolando molto rapidamente altre, come ad esempio nel caso della natività, che viene illustrata nel giro di pochi secondi, come pure l'episodio delle beatitudine, che non riceve particolare enfasi. A questo si deve aggiungere la rimozione della dimensione verticale nella pellicola di Rossellini, che non usa effetti scenografici classici, come quello di una voce fuori campo per la voce di Dio, o di luci esoteriche. La dimensione principe de *Il messia* è quella orizzontale, in cui tutti i personaggi sono uniformati su una stessa linea di uguaglianza, collegati tra di loro attraverso la nuova parola del vangelo. Una parola, un messaggio che, in questo scenario in cui la dimensione divina è sistematicamente eliminata, e in cui la normalità e l'ordinario della quotidianità la fanno da padrone, spicca ancora di più. Ne *Il messia* ciò che conta non sono tanto i personaggi, o quello che fanno, ma piuttosto quello che dicono.

Non fa eccezione la figura cristologica de *Il messia*, che viene modellata dal regista in funzione dei suoi obiettivi educativi, coerentemente con tutto un impianto asciutto e desacralizzato. Abituato a un Gesù divino, miracoloso, sopra a tutti gli altri personaggi, lo spettatore televisivo di Rossellini deve riconsiderare il proprio canone iconografico. Pur non essendo una figura straniante, come quella di Pasolini, il Cristo di Rossellini è comunque una figura atipica, diversa da quella a cui siamo comunemente abituati. Questo personaggio, infatti, non compie miracoli, non sembra al di sopra di chi lo circonda, ed è ritratto continuamente con le mani occupate da qualche lavoro manuale. Un Gesù non solo desacralizzato, ma anche privato di qualsiasi solennità; ordinario in un certo senso, come le persone che gli stanno vicino, come i lavori che fa, da solo o insieme ad altri. Una dimensione che, come abbiamo già osservato, appiattisce l'orizzonte, gli eventi, i comportamenti dei personaggi, ma che così facendo sottolinea i contenuti e gli insegnamenti professati. La manualità del

Cristo di Rossellini non è un orpello per esaltarne l'umiltà, né un artificio per rendere questo personaggio più umile, ma una caratteristica che rientra coerentemente nella cornice in cui si muove, e in cui Rossellini voleva che si muovesse, in modo tale da esaltarne la parola, il messaggio. Una parola che, coerentemente con quello che viene ritratto come un personaggio pacifico, seppur fermo, viene diffusa a chi gli sta intorno, ma in modo pacifico e tranquillo, senza la volontà di imporla, senza aggressività, senza necessità di indottrinamento. Sotto questo punto di vista un Gesù decisamente diverso dalla figura pasoliniana, che pur non imponendola, riporta il proprio messaggio con ben altra violenza verbale. Non a caso, il Cristo di Rossellini, a differenza di quello Pasoliniano, non è un personaggio solitario che fugge gli apostoli e le folle ma, al contrario, un personaggio affabile, che ama circondarsi di discepoli, bambini, o qualunque altro membro della comunità, a proprio agio nel ruolo di comunicatore.

Un personaggio che, per dirla con Forster, è da considerarsi "piatto," perché contraddistinto da pochi tratti esemplificativi, e perché in generale abbastanza prevedibile, tuttavia, è anche evidente che sono tratti voluti dal regista e che rientrano perfettamente nella logica pedagogica di Rossellini. Così facendo, Rossellini abbassa l'importanza di Gesù, esalta le doti di predicazione degli apostoli e di Maria, e crea uno scenario in cui la vera protagonista della pellicola è, di fatto, la parola evangelica. Conseguentemente, anche l'ambiente in cui questi personaggi si muovono è, tutto sommato, di basso rilievo, dalla scarsa presa emotiva, a differenza dell'ambiente pasoliniano, e pertanto semplice e utilitaristico, per dirla con Liddell.

Un Gesù, quindi, che secondo la lettura rosselliniana non ha alcuna qualità sovranaturale, non è un essere divino, e non ha capacità che superano quelle di altri uomini attorno a lui o al suo ambiente. Un Gesù addirittura quasi privato anche dei

miracoli che, quando sono mostrati in presa indiretta, attraverso la metonimia, sono solo allusivamente riferibili a Gesù, senza che mai nessuno dice mai esplicitamente che è stata opera sua. Una figura carismatica, senza dubbio, un “capo,” per dirla con Frye, cioè un personaggio che possiede carisma e capacità, ma non per questo un personaggio impermeabile alla critica sociale e all’ordine naturale delle cose. Le eccezioni a questo stato di cose sono rarissime, e forse l’unica vera eccezione è la risurrezione, comunque mostrata in maniera metonimica e senza una spiegazione esplicita di cosa sia veramente successo.

Può apparire paradossale ma, seppure in modo diverso, sembra quasi che *Il messia* vada oltre *Il vangelo secondo Matteo*, offrendo una lettura del racconto evangelico ancora più asciutta. Da un lato, infatti, abbiamo Pasolini, che legge alla lettera il vangelo di Matteo ma che, sebbene giochi col chiaro-scuro per mettere in evidenza o nascondere alcuni aspetti particolarmente avulsi dal suo pensiero, in linea di massima toglie pochissimo dalla narrazione di Matteo, e certamente non aggiunge niente. Rossellini, dalla sua parte, aggiunge poco, come ad esempio il prologo e qualche dialogo per collegare le parti, ma toglie moltissimo, soprattutto da un punto di vista di dramma ed emozioni, andando oltre ciò che lo stesso Pasolini non aveva avuto il coraggio, o la possibilità di fare. Rossellini, infatti, non solo sorvola su molti miracoli, e su molti elementi tipicamente fondanti della narrazione cristologica, ma rimuove dalla pellicola anche ciò che sembrava intoccabile, come la *via crucis*, e quando non toglie, minimizza o sorvola. Paradossalmente, ma non inspiegabilmente, la lettura di Rossellini, a proprio agio con la religione cattolica, è decisamente più spinta ed estrema di quella di Pasolini, un artista marxista e dichiaratamente ateo.

Rossellini, quindi, al pari di De André, Pasolini, riscrive il suo proprio vangelo e la sua propria figura cristologica, piegandola secondo quelli che sono i suoi specifici

obiettivi artistici e politici, questi ultimi di tratto meno contingente e contemporaneo rispetto a quelli di Pasolini e De André, ma non per questo meno politici. Questo in particolar modo se si considera la grande attenzione per il futuro dell'uomo da parte del regista, che non a caso si era concentrato fortemente sul lato pedagogico della propria produzione. Una prospettiva che, di fatto, portava Rossellini a dare grande importanza alle cornici storiche delle proprie pellicole televisive, il cui fine ultimo era quello di informare lo spettatore. Questo, si è visto ne *Il messia*, comporta da parte di chi osserva la realizzazione che, ai tempi di Gesù, l'attesa da parte del popolo fosse per un messia molto diverso, da quello poi arrivato, secondo l'interpretazione rosselliniana.

Un punto che *Il messia* ha in comune alle opere prese in esame nel quinto e ultimo capitolo, dedicato a *La gloria* di Giuseppe Berto. Berto chiude non solo concretamente, ma anche metaforicamente il cerchio che questa tesi apre con il primo capitolo dedicato a Papini. Questo, grazie alla presenza di un romanzo che, apparentemente con fini politici, come *Storia di Cristo* di Papini, in realtà si rivela una scrittura volutamente personale, come lo stesso Berto ammette.

L'approdo alla figura cristologica da parte di Berto avviene in maniera esplicita con *La passione secondo noi stessi*, un'opera teatrale che mette in scena il vangelo sotto forma di processo giuridico. *La passione secondo noi stessi*, tuttavia, rappresenta il perfetto nodo di congiunzione tra le prime opere di Berto dove, seppur in maniera non esplicita, già era emersa la figura cristologica, e l'ultima, *La gloria* appunto. Ciò che accomuna molti personaggi bertiani delle prime opere, infatti, è il sentimento verso una missione da compiere, verso degli ideali da servire, e la tendenza al martirio, che, infatti, li porta inesorabilmente a un suicidio più o meno cercato. La tematica del suicidio cercato è abbastanza costante nella scrittura bertiana, e si allaccia

a doppio filo con la lettura che l'autore fa del personaggio Cristo che, infatti, a questo proposito aveva già dichiarato il proprio pensiero in un articolo su "Il resto del Carlino," dal titolo *Trenta denari*. In questo articolo Berto sottolineava la componente di volontarietà nella crocifissione di Gesù, fortemente voluta dallo stesso, e che quindi di fatto è possibile annoverare come un suicidio. Un'argomentazione che, di fatto, emerge in maniera evidente anche in *La passione secondo noi stessi* prima, e in *La gloria* poi. La differenza tra le due opere, l'elemento che rappresenta lo snodo cruciale tra *La passione* e *La gloria* è la figura di Giuda come protagonista assoluto. Mentre la voce del traditore per antonomasia è solamente secondaria ne *La passione*, in *La gloria* diventa non solo primaria, ma addirittura fondamentale allo sviluppo del personaggio cristologico, nonché funzionale alla sua stessa missione. Verosimilmente ispirato da *Tres versiones de Judas*, Berto crea il primo "vangelo secondo Giuda," affidando la voce protagonista al traditore per antonomasia, e dandogli una funzione cruciale sotto molteplici punti di vista. Una novità dirompente, se si considera che nessuno prima aveva mai osato dare lo status di protagonista, e una sua versione dei fatti a Giuda, cristallizzato da secoli nel ruolo del traditore, senza voce e senza prospettiva.

La presenza di Giuda è cruciale secondo la struttura del romanzo bertiano, perché non solo ci fornisce un punto di vista completamente nuovo sulla figura di Gesù, ma anche perché sviluppa la dialettica tra questi due personaggi che si integrano a vicenda, anche da un punto di vista narratologico. Difatti, Gesù ha bisogno di Giuda per compiere la propria missione di messia; al martirio del figlio di Dio, deve appaiarsi il martirio dell'apostolo, senza il quale le scritture non potrebbero compiersi. La gloria, secondo il punto di vista di Giuda, sarà per entrambi, perché l'uno non può fare a meno dell'altro: uno deve immolarsi, ma l'altro deve tradire. Il punto di

diversione tra i due è, appunto, la gloria; se, infatti, Cristo secondo l'ottica di Giuda, immolandosi ha ottenuto la gloria, lo stesso non si può dire di Giuda, che invece è andato incontro, anziché alla gloria eterna, bensì alla dannazione eterna.

Una divergenza tra i due personaggi a dire il vero si riscontra lungo tutto il romanzo, un *odi et amo* continuo, che sembra dare a intendere che i due siano opposti che si attraggono, che si completano, che si integrano. Fin dall'introduzione storica, simile a quella di Rossellini, si capisce che Gesù non è il messia che il popolo si aspettava, il messia che lo stesso Giuda si aspettava. Il Cristo di *La gloria*, infatti, è senza dubbio una figura carismatica, ferma, ma indubbiamente non la figura di un condottiero pronto a guidare una rivoluzione armata contro i romani. Un personaggio duro, simile al Cristo pasoliniano, severo e non particolarmente affabile, un uomo che non ama contornarsi di compagnia, se non di quella dell'apostolo Giovanni, scatenando così le gelosie di Giuda. Una figura, tuttavia, difficilmente prevedibile nei propri atteggiamenti, ambivalenti e a tratti contrastanti; un miscuglio di contraddizioni che lo lasciano emergere come dolce, ma duro, oscuro ma limpido, rispettoso ma ribelle, esibizionista ma anche riservato. Sicuramente non un messia di facile accesso da parte degli apostoli o da parte della comunità, ma piuttosto un personaggio spaccato a metà, che sembra pagare il proprio essere figlio di Dio e uomo al tempo stesso. Un personaggio severo e coerente in modo inflessibile, simile, come si è detto, al Cristo pasoliniano, anche per l'incapacità di accettare soluzioni intermedie. Se il Gesù di Pasolini è esemplificato dalla citazione evangelica di Matteo "Non pensate che io sia venuto a metter pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada", quello di Berto non è da meno, esemplificato da "prendo quel che non ho messo, e mieto quel che non ho seminato," (*La gloria* 46) e dalla parabola dei talenti, una delle poche riportate integralmente ne *La gloria*. Una figura che, secondo

Berto, anche per questo motivo cerca e trova la propria morte sulla croce, come quella di una missione irrinunciabile, e come unica soluzione, per quanto estrema, accettabile.

Un Gesù che non solo caratterialmente, ma anche fisicamente sembra lo specchio opposto della figura di Giuda, da cui il riferimento al simbolo del *Tao*. Ad esempio, Giuda si distingue per avere una barba folta e nera, figlio di mercanti, ricco e istruito, alto e forte, ma profondamente insicuro. D'altra Gesù è figlio di gente semplice, esile, con barba e capelli biondi ed occhi azzurri, e quindi da un aspetto decisamente confortante, anche se non nei modi. Infatti, anche in questo caso è l'esatto contrario di Giuda; solo in apparenza pacato, docile ed affabile, ma in realtà caratterizzato da una personalità misantropica, e da una volontà ferma e testarda. Un personaggio a tutto tondo, secondo la definizione di E.M. Foster, cioè un personaggio che presenta una verve non convenzionale e difficilmente prevedibile, con una serie di tratti che anziché andare coerentemente in una direzione sono in contraddizione tra loro.

Se dovessimo scegliere un aggettivo, per descrivere questo Gesù di Berto, questo sarebbe senza dubbio "regale," caratteristica che viene menzionata spessissimo dall'autore lungo il testo de *La gloria*. Una regalità che emerge attraverso un carisma che viene esercitato senza il bisogno di alzare la voce, e attraverso la capacità di uscire a testa alta anche nelle situazioni più difficili, misere e potenzialmente imbarazzanti. In generale, ne *La gloria* è evidente ed esplicito come la figura cristologica sia superiore non solo agli apostoli ed alla società in cui opera, ma anche all'ambiente in cui si muove. Un ambiente che, se analizzato attraverso le definizioni di Liddell, sarebbe definito piatto, in una Palestina non strettamente necessaria allo svolgersi dell'azione. Al di là dell'ambiente la natura divina di Gesù non è mai in

discussione, sottolineata non solo dalla regalità, o dal potere nello sguardo menzionato ripetutamente da Giuda, ma anche ulteriormente riconfermata dalla presenza dei miracoli lungo il testo, come ad esempio il miracolo del cieco o la trasfigurazione a Pietro e Giovanni.

Tuttavia, ne *La gloria* analizzare soltanto il personaggio di Gesù significa realmente prendere in esame soltanto un'incognita dell'equazione, perché i due personaggi si completano in maniera evidente, e non valutare la figura di Giuda significherebbe non capire fino in fondo il senso di quest'ultima opera bertiana. Passando *La gloria* sotto il microscopio dell'analisi degli attanti di Greimas, infatti, è possibile capire come Giuda non è l'oppositore di Gesù, come si è soliti pensare ma, invece, il suo aiutante. L'oggetto di conquista di Gesù è la gloria eterna, quella stessa gloria che, agli occhi di Giuda, avrebbe dovuto condividere con lui, anziché lasciarlo al suo speculare opposto, e cioè all'infamia perenne e incancellabile. Di fatto, Giuda rappresenta l'eroe decaduto, completando un quadro in cui si pone come speculare opposto ed esatto di Gesù, suo *alter-ego* che si contrappone simmetricamente per fisico, carattere e posizione sociale. Giuda sceglie la propria missione, anziché trovarsela imposta dall'alto, è il primo degli apostoli, anche se diventerà l'ultimo, è colui che trova la morte per propria scelta, la cui croce, il proprio albero della morte, si contrappone perfettamente all'albero della vita rappresentato dalla croce di Gesù. Giuda è anche colui che, in questo gioco di paradossi, realizza la salvezza cristiana attraverso il tradimento.

Ciò che Berto sostiene, di fatto, è che Giuda in realtà più che il traditore sia il tradito, che nonostante la promessa di un risarcimento per la più infame delle missioni, ottiene solo vergogna e infamia. Una posizione che molti critici hanno appaiato a quella dello stesso Berto, e che lo stesso autore ha confermato



esplicitamente quando intervistato. Scritto in prima persona, e quindi con l'autore che si identifica, di fatto, in Giuda, *La gloria* sembra suggerire il parallelo tra l'obiettivo fortemente agognato dal personaggio evangelico, e quello bramato dallo scrittore, vale a dire, la gloria letteraria. Una gloria che Berto vuole e cerca fortemente, senza mai otternerla pienamente, ad eccezione di pochi fuochi di paglia. Una gloria che, al contrario, viene sostituita da soventi stroncature quando non da una più dolorosa indifferenza, o da un più attivo ostracismo da parte del mondo accademico.

A questa nevrosi dell'autore, per sua stessa ammissione, si deve aggiungere il difficile rapporto dello stesso col padre. A questo proposito è suggestiva la lettura dei due personaggi principali de *La gloria* in chiave psicoanalitica, che vede Giuda e Gesù rappresentare le due anime della psicologia di Berto. Da un lato, il profilo dell'impostore, Giuda, che vuole farsi messia ma non può, e che quindi non merita il successo, la gloria. Dall'altro, il profilo del successo, Gesù, che nel testo sembra rappresentare un fratellastro a cui anelare, ma anche da invidiare. Di fatto, la figura di Gesù è la figura di colui che compie la propria missione con successo, e che quindi termina per rappresentare l'orgoglio paterno. Ne *La gloria* il successo è esemplificato dalla morte, da parte di Gesù così come da parte di Giuda, la morte che rappresenta l'elemento nobilitante, "glorificante." Un passaggio che completa il personaggio bertiano, un passaggio quindi cruciale, perché completante per i protagonisti. Un passaggio che riporta il lettore alla filosofia di Saul Bellow, un pensiero in cui l'autore aveva dichiarato di riconoscersi. La morte è gloria, suggerisce Berto, "La morte è dio," per dirla con Bellow. Berto, quindi, chiude quel cerchio metaforicamente aperto da Papini, ribaltando il lemma secondo il quale "dio è morto." Non è Dio a essere morto, ci dice Berto, ma è la morte che è Dio.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrisani, Monica. *Fabrizio De André e la Buona Novella. Vangeli apocrifi e leggende popolari*. Firenze: Aetheneum, 2002.
- Arecco, Sergio. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Partisan, 1972.
- Artico, Everardo, and Laura Lepri. *Giuseppe Berto: la sua Opera, il suo tempo*. Venezia: Marsilio, 1989.
- Ayfre, Amédée. *Problemi di cinema religioso*. Roma: Edizioni Bianco e Nero, 1953.
- Barberi Squarotti, Giuseppe. *I miti e il sacro: Poesia del Novecento*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2003.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York; London: Continuum, 1990.
- Bartolomeo, Beatrice, and Saveria Chemotti. *Giuseppe Berto vent'anni dopo: Atti del Convegno, Padova, Mogliano Veneto, 23-24 Ottobre 1998*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.
- Baugh, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ-figures in Film*. Kansas City, MO: Sheed & Ward, 1997.
- Baranski, Zygmunt. *The Texts of "Il Vangelo Secondo Matteo". The Italianist 5* (1985): 36-45.
- . *Pasolini Old and New: Surveys and Studies*. Dublin, Ireland: Four Courts Press, 1999.
- Bini, Luigi. "Il Messia di Roberto Rossellini." *Lecture* 31. 326 (Aprile 1976): 311-314.
- Bertelli, Pino. *Pier Paolo Pasolini: Il Cinema in corpo: Atti impuri di un eretico*. Roma: Libreria Croce, 2001.
- Bertini, Antonio. *Teoria e tecnica del film in Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1979.
- Berto, Giuseppe. *La Gloria : Romanzo*. Milano: Mondadori, 1978.

- Bertoncelli, Riccardo, ed. *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*. Giunti: Firenze, 2003.
- Bettettini, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*. Milano: Bompiani, 1968.
- Bloom, Harold. *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge: Harvard UP, 1989).
- Blum, Edward J. *The Color of Christ: the Son of God & the Saga of Race in America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.
- Boarini, Vittorio, Pietro Bonfiglioli, and Giorgio Cremonini. *Da Accattone a Salò: 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Tip. Compositori, 1982.
- Boitani, Piero. *The Bible and Its Rewritings*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Bolzoni, Francesco. "Il Tema Religioso nel Film." *Bianco e Nero*. 5 maggio 1955.
- Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Finzioni*. Torino: Einaudi, 1955.
- Borsani, Matteo, and Lucia Maciacchini. *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André*. Mantova: Tre lune, 1999.
- Brooks, Cleanth. *Tragic Themes in Western Literature*. New Haven: Yale UP, 1955.
- Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford UP, 1987.
- Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion; Studies in Logology*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Burns, C. Paul, a cura di. *Jesus in Twentieth Century Literature, Art, and Movies*. New York: continuum, 2007.
- Calabretto, Roberto. *Pasolini e la musica : L'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà*. Pordenone: Cinemazero, 1999.
- Calderara, Alberto. *Papini e la sua Storia di Cristo*. Bologna: Galleri, 1922.
- Canero Medici, Franca. *Fabrizio De André. Un volo tra amore e morte*. Roma: Bibliosofica, 2000.
- Cannas, Andrea, Antioco Floris, and Stefano Sanjust, ed. *Cantami di questo tempo: Poesia e musica in Fabrizio De André*. Cagliari: Aipsa, 2003.
- Cannas, Ettore. *La dimensione religiosa nelle canzoni di Fabrizio De André*. Udine: Edizioni Segno, 2006.

- Cappabianca, Alessandro, Enrico Magrelli, Michele Mancini. *Appunti su Rossellini*. "Filmcritica" v. 27, nn. 264-265 (Maggio-Giugno 1976): pp. 150-157.
- Capri, Antonio. «*Un uomo finito*» o «*Storia di Cristo*»? : arte e fede di Giovanni Papini. Milano: Sonzogno, 1921.
- Cascetta, Anna Maria. *La passione dell'uomo: voci dal teatro europeo del Novecento*. Roma: Studium, 2006.
- Castellani, Leandro. *Temi e figure del film religioso*. Torino: Editrice Elle Di Ci, 1994.
- Cervigni, S. Dino. "Religion and Literature." Encyclopedia of Italian Literary Studies. Ed. Gaetana Marrone, Princeton University.
- Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell UP, 1980
- Conti, Calabrese Giuseppe. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book, 1994.
- De Andrè, Fabrizio. *Volume I*. Produttori associati, 1967.
- . *La Buona Novella*. Produttori associati, 1970.
- . *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*. Produttori associati, 1971. LP.
- . *Preghiera in Gennaio / Si chiamava Gesù*. 1967: Bluebell records. LP.
- . A cura di Guido Harari. *Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini*. Rizzoli, Milano: 2007.
- Debenedetti, Giacomo. *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I. The Movement-Image*. Tran. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- . *Cinema II. The Time-Image*. Tran. Hugh Tomlison and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Dell'Armi, Giuseppe. *La «Storia di Cristo» di Giovanni Papini*. Firenze: Tip. E. Aiani, 1921.
- Dillistone, F. W. *The Novelist and the Passion Story*. London: Collins, 1960.
- Eco, Umberto. *Struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.
- Fallani, Giovanni. *La letteratura religiosa in Italia*. Napoli: Loffredo, 2000.
- Fantino, Giuseppe. *Saggio Su Papini*. Milano: Italia letteraria, 1981.

- Fantuzzi, Virgilio. "Il Messia di Roberto Rossellini." *La civiltà cattolica*, an. 126, n.4, qd.3010 (15 novembre 1975).
- . "Vangeli Cinematografici a Confronto," *La civiltà cattolica*, an. 128, n.2 qd.3048 (18 giugno 1977): 579-586.
- . *Cinema Sacro E Profano*. Roma: Civiltà Cattolica, 1983.
- Fasoli, Dorian. *Fabrizio De André. Passaggi di tempo. Da Carlo Martello a Princessa*. Roma: Edizioni Associate – Editrice Internazionale, 2001.
- Ferrero, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori, 1978.
- Ferretti, Gian Carlo. *Officina: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta: saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*. Torino: G. Einaudi, 1975.
- Forgacs, David, and Robert Lumley. *Italian Cultural Studies : An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Forster, E. *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi, 1969.
- Galli Della Loggia, Ernesto. *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Garin, Eugenio. *Storia della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 1966.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*. Torino: Einaudi, 2006.
- . *A History of Contemporary Italy*. Palgrave-MacMillan, New York: 2003.
- Gordon, Robert S. *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Giuffrida Romano, Bigoni Bruno, a cura di. *Fabrizio De André. Accordi eretici*. Milano: Euresis edizioni, 1997.
- Ghezzi, Paolo. *Il Vangelo secondo De André: Per chi viaggia in direzione ostinata e contraria*. Milano: Ancora, 2006.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Grasso, Mirko. *Pasolini e il Sud : Poesia, Cinema, Società*. Modugno: Edizioni dal Sud, 2004.
- Greene, Naomi. *Art and Ideology in Pasolini's Films*. *Yale Studies* 1:3 (1977): 311-326.
- Greene, Naomi. *Pasolini: 'Organic Intellectual'*. *Italian Quarterly*, 31 (1990): 81

- Gronchi, Maurizio. *Gesù di Nazaret: Un personaggio storico*. Milano: Paoline, 2005.
- Hall, G. Stanley. *Jesus, the Christ, in the Light of Psychology*. Garden City, N.Y.: Doubleday Page&Co., 1917.
- Harari, Guido, ed. *Fabrizio De André. E poi, il futuro*. Milano: Mondadori, 2001.
- Heiney, Donald. "The Final Glory of Giuseppe Berto", *World Literature Today* 54 (1980): pp. 238-240.
- Hodge, Bob, and Gunther R. Kress. *Language as Ideology*. London: Routledge, 1993.
- Iaccio, Pasquale, and Adriano Aprà. *Rossellini: dal Neorealismo alla Diffusione della Conoscenza*. Napoli: Liguori, 2006.
- Il Vangelo secondo Matteo*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Arco film, 1964.
- Il Messia*. Dir. Roberto Rossellini. Orizzonte 2000, 1975.
- Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 1981.
- La Ricotta*, dir. Pier Paolo Pasolini. In *Ro.Go.Pa.G*, Arco film, 1963.
- Lazagna, Pietro, and Carla Lazagna. *Pasolini di fronte al problema religioso*. Bologna: Edizioni dehoniane, 1970.
- Liddell, Robert. *A Treatise on the Novel*. London: J.Cape, 1947.
- Literature, Religion, and the Sacred*. Ed. Dino S. Cervigni. *Annali d'Italianistica* 25 (2007).
- Luperini, Romano. *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali, nella letteratura italiana contemporanea*. 2 vols. Torino: Loescher, 1981.
- Lutton, Sarah, David Forgacs, and Geoffrey Nowell-Smith. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: bfi Publishing, 2000.
- Magaletta, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: Quattro venti, 1997.
- Mancini, Michele e Perrella, Giuseppe. *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*. Roma: Theorema, 1981.
- Mannino, Vincenzo. *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1974.
- Manzoli, Giacomo. *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon, 2001.

- Marchese, Angelo. *L'officina del racconto: Semiotica della narrativa*. Milano: Mondadori, 1983.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton UP, 1986.
- . *Filmmaking by the book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
- Martellini, Luigi. *Pier Paolo Pasolini: Introduzione e guida allo studio dell'opera Pasoliniana: Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1983.
- Masi, Stefano and Lancia Enrico. *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gremese Editore, 1987.
- Mattesini, Francesco. *Letteratura e religione: da Manzoni a Bacchelli*. Milano: Vita e Pensiero, 1987.
- Michelone, Guido. *Invito al cinema di Roberto Rossellini*. Milano: Mursia, 1996.
- . "Il Messia vent'anni dopo". *Ciemme* 114 giugno 1996.
- Melchiorre, Virgilio, a cura di. *Icona dell'invisibile: Studi per una interpretazione simbolica di Gesù Cristo*. Milano: Vita e pensiero, 1981.
- Miccicché, Lino. *I miti di Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1975.
- Moscato, Italo. "Occhio critico: *Il Messia* di Roberto Rossellini." *Cinemasettanta* 113 (Gennaio-Febbraio 1977): 52-53.
- Romana, Cesare. *Amico fragile: Fabrizio De Andrè*. Milano: Sperling Paperback, 2000.
- . *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De Andrè*. Roma: Arcana, 2005.
- Rossi, Luigi. "G. Papini e il futurismo 'fiorentino'." *Il Verri* 33-34 ottobre (1970): pp. 124-141.
- Pancrazi, Pietro. *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*. Ed. Cesare Galimberti. Milano-Napoli: R. Ricciardi, 1967.
- Papini, Giovanni. *Storia Di Cristo*. Firenze: Vallecchi, 1944.
- , and Carlo Bo. *Io, Papini*. Firenze: Vallecchi, 1967.
- , Luigi Baldacci, and Giuseppe Nicoletti. *Opere, Dal Leonardo al Futurismo*. Milano: Mondadori, 1977.

- . *Un uomo finito*. Firenze: Vallecchi, 1974.
- . *L'esperienza futurista, 1913-1914*. Firenze: Vallecchi, 1981.
- , and Sandro Gentili. *Giovanni Papini : Atti del Convegno di Studio nel Centenario della Nascita: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 4-5-6 Febbraio 1982*. Milano: Vita e pensiero, 1983.
- . *Lo specchio che fugge*. a cura di J. L. Borges, Franco Maria Ricci, Parma-Milano, 1975.
- Parmeggiani, Francesca. *Lo spessore della letteratura: Presenze neotestamentarie nella narrativa italiana degli Anni Sessanta e Settanta*. Ravenna: Longo, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
- . *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1975.
- . *San Paolo*. Torino: Einaudi, 1977.
- . *Il Vangelo decondo Matteo; Edipo Re; Medea*. Milano: Garzanti, 1991.
- Pelikan, Jaroslav. *Jesus Through the Centuries : His Place in the History of Culture*. New Haven [Conn.]: Yale UP, 1985.
- Petraglia, Sandro. *Pier Paolo Pasolini*. Firenze: La nuova Italia, Il castoro cinema, 1974.
- Petrocchi, D'Auria Francesca. *Le avventure dell'anima: Il "Leonardo" e il Modernismo*. Napoli: Loffredo Editore, 1987.
- Petrocchi, Giorgio. "La Religiosità." In Asor Rosa, Alberto, ed. *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1982.
- Petrocchi, Massimo. *Storia della spiritualità italiana*. Roma: edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Alessandria: Amministrazione Prov. le di Pavia, 1977.
- Pivano, Fernanda, Cesare Romana, and Michele Serra. *De André il corsaro*. Novara: Interlinea, 2002.
- Ponzi, Maurizio. *Intervista rilasciata da Pier Paolo Pasolini a Maurizio Ponzi*. «Filmcritica», nn. 156-157, aprile-maggio 1965.
- Porter, Stanley E., David Tombs, and M. A. Hayes. *Images of Christ: Ancient and Modern*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997.



- Pozzoli, Luigi. *Immagini di Dio nel Novecento: Gesù, lo Spirito e il Padre nella letteratura contemporanea*. Milano: Paoline, 1999.
- Pratt, Jeff. "Catholic Culture." In David Forgacs and Roberts Lumley. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Premi, Federico. *Fabrizio De André: un'ombra inquieta*. Il margine, Trento: 2009.
- Pullini, Giorgio. *Giuseppe Berto: Da "Il Cielo è Rosso" a "Il Male Oscuro"*. Modena: Mucchi Editore, 1991.
- Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Rondolino, Gianni. *Roberto Rossellini*. Torino: UTET, 1989.
- Rossellini, Roberto. *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà. Venezia: Marsilio, Venezia, 1987.
- Rumble, Patrick Allen, and Bart Testa. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: Toronto UP, 1994.
- Russell, Williams. "Pasolini's Ideology in his Cultural Essays of the Fifties." *The Italianist* 5 (1985): 36-45.
- Sanna, Silvia. *Fabrizio De André: Storie, memorie ed echi letterari*. Effepi libri, Roma: 2011.
- Santucci, Antonio. *Il pragmatismo in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1963.
- Sarale, Nicolino. *L'incontro con Cristo di Giovanni Papini*. Roma: Edizioni Vivere, 1995.
- Sechi, Salvatore. *Deconstructing Italy: Italy in the Nineties*. Berkeley: Berkeley UP, 1995.
- Siciliano, Enzo. *Vita Di Pasolini*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1981.
- Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Arco film, 1965.
- Sorgi, Claudio. "Il messia – Roberto Rossellini." *Rivista del cinematografo*, (Dicembre 1975): 541
- Stack, Oswald, and Pier Paolo Pasolini. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana UP, 1969.
- Storti, Riccardo. *I vangeli di Fabrizio De André. La buona novella compie 40 anni*. Aereostella, Milano: 2009.

- Striuli, Giacomo. *Alienation in Giuseppe Berto's Novels*. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1987.
- . "La gloria di Giuseppe Berto: Giuda come figura edipica." *Veltro: Rivista della Civiltà Italiana*, 40 (May-Aug 1996), no. 3-4, pp. 304-10.
- Succi, Riccardo. *Laudate Hominem: Uno studio sacrilego su La Buona Novella di De Andrè*. Milano: Greco&Greco, 2004.
- Woolf, Stuart, a cura di. *The Rebirth of Italy 1943-50*. London: Longman, 1972.
- Thompson, Kristin, David Bordwell. *Film History*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Tomasino, Renato. "Il Messia: il film come equilibrio instabile". *Filmcritica* 27, nn.264-265 (Maggio-Giugno 1976): 147-149.
- Valdini, Elena, a cura di. *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*. Bur, Milano: 2007.
- Vattimo, Gianni, Derrida, Jacques, a cura di. *La Religione: Annuario Filosofico Europeo*. Bari: Laterza, 1995.
- Verdone, Mario. *Il cinema neorealista: Da Rossellini a Pasolini*. Trapani: Celebes, 1977.
- Vettori, Alessandro. "Giuda tradito, ovvero l'ermeneutica parodica di Giuseppe Berto." *MLN* Vol. 118, No. 1, Italian Issue (Jan., 2003), pp. 168-193.
- Viano, Maurizio Sanzio. *A Certain Realism : Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Viva, Luigi. *Vita di Fabrizio De Andrè. Non per un Dio ma nemmeno per gioco*. Milano: 2002.
- Wagstaff, Christopher. "Reality into Poetry: Pasolini's Film Theory" *The Italianist* 5 (1985): 107-132.
- Ziolkowski, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.